

85.334.3(2Рос-4Куп)

К38

62309

62309

02480

kp

2007

4 KX

2007

P. Q.
kp

12/7

220

И. П. Телкин

1919 г.

1870
8.

1/1000

1/1000

85.334.3 (2Рос-4Курс)

КР

К38

792

Ж-38

А. А. Кизеветтеръ.

~~920/К-3955~~

~~92:792~~

~~4-58~~

М. С. ЩЕПКИНЪ.

~~15291~~

38

69803

~~99420~~

X

X

ЭПИЗОДЪ ИЗЪ ИСТОРИИ

РУССКАГО СЦЕНИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

6672



МОСКВА. — 1916.

ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФИИ А. И. МАМОНТОВА.
АРБАТСКАЯ ПЛ., ФИЛИНОВСКИЙ ПЕР., Д. 11.

52

464

91 (c138) + 792.1 + 92

6-3/8

Посвящается
Гликеріи Николаевнѣ Федотовой.



Щепкинъ былъ геніальнымъ актеромъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ съ его именемъ связано коренное преобразованіе русскаго сценическаго искусства. Этимъ опредѣляется задача изслѣдователя, желающаго выяснитъ мѣсто, занимаемое Щепкинымъ въ исторіи русскаго театра. Для указанной цѣли предстоитъ изучить особенности артистическаго дарованія Щепкина и въ связи съ ними установить сущность щепкинской реформы русскаго сценическаго искусства.

На первый взглядъ поставленный вопросъ какъ будто уже давно получилъ окончательное рѣшеніе. Общепринято, что Щепкинъ и словомъ и примѣромъ утверждалъ на русской сценѣ приемы *естественной* игры взамѣнъ господствовавшей ранѣ условной и ходульной декламации, иначе говоря, являлся провозвѣстникомъ сценическаго *реализма* наперекоръ какъ рутинному ложно-классицизму, далекому отъ всякой жизненной дѣйствительности, такъ и тому сценическому романтизму, который стремился къ изображенію дѣйствительныхъ движеній человѣческой души, но взятыхъ лишь въ очень одностороннемъ и потому неправильномъ освѣщеніи.

Безспорно, такова именно и была миссія Щепкина на русской сценѣ. Но вѣдь сказать, что Щепкинъ былъ представителемъ сценическаго реализма, значитъ сказать еще очень немного. Самый этотъ терминъ *сценическій реализмъ* вовсе не имѣетъ для насъ теперь совершенно опредѣленнаго и точнаго значенія.

Что такое естественность на сценѣ? Въ чемъ заключается ея истинное существо? Задайте такой вопросъ нѣсколькимъ знатокамъ театра, и вы навѣрное получите рядъ разнорѣчи-

выхъ отвѣтовъ. Вопросъ рѣшался бы просто, если бы естественная игра означала фотографическое воспроизведеніе дѣйствительности на сценѣ. Но вѣдь какъ разъ наоборотъ: фотографическое воспроизведеніе дѣйствительности непременно показалось бы со сцены верхомъ неестественности. Коклэнъ рассказываетъ, что въ одной пьесѣ ему приходилось изображать спящаго. И критика всегда восторгалась естественностью изображенія. Одинъ разъ Коклэнъ, чрезвычайно утомленный, дѣйствительно вздремнулъ на сценѣ въ этомъ мѣстѣ своей роли. И на слѣдующій день рецензенты написали: „что сдѣлалось вчера съ Коклэномъ? Онъ такъ неестественно представилъ спящаго человѣка!“

Итакъ, надо считаться съ тѣмъ, что сцена сама по себѣ неизбежно условна, и, слѣдовательно, не такъ-то просто найти тотъ принципъ, на основаніи котораго можно было бы точно и безошибочно отличать сценическую неестественность отъ сценической естественности. Рѣшенія этой задачи могутъ быть многообразны. И вотъ почему сказать, что Щепкинъ былъ актеромъ-реалистомъ, значить не сказать ничего опредѣленнаго. Необходимо еще изслѣдовать, въ чемъ именно состояла реальность щепкинскаго сценическаго творчества. Отвѣтить на этотъ вопросъ въ двухъ словахъ невозможно. Найти сколько-нибудь ясный отвѣтъ на него можно только путемъ тщательнаго разсмотрѣнія и сопоставленія всѣхъ дошедшихъ до насъ отзывовъ и замѣтокъ о приѣмахъ игры Щепкина и о томъ впечатлѣніи, какое они производили на зрителей. Конечно, при этомъ приходится считаться съ чрезвычайными трудностями. Всѣмъ извѣстно, какъ много субъективнаго, случайнаго, невѣрнаго содержать въ себѣ отзывы объ игрѣ артистовъ; сколько многое зависитъ въ такихъ отзывахъ отъ мимолетныхъ настроеній зрителя или отъ индивидуальнаго характера собственной ему наблюдательности. Правда, большимъ подспорьемъ служить въ данномъ случаѣ то обстоятельство, что мы располагаемъ записками и письмами самого Щепкина, въ которыхъ великій артистъ нерѣдко касался своихъ воззрѣній на сценическое искусство. Въ этихъ автопризнаніяхъ, конечно, можно отыскать нѣкоторую руководящую нить для оріентировки въ лабиринтѣ дошедшихъ до насъ отзывовъ объ игрѣ Щеп-

кина. Но было бы ошибочно слѣпо довѣряться и этой нити. Щепкинъ говоритъ намъ о томъ, къ чему онъ сознательно стремился въ своей творческой дѣятельности. Мы непременно должны учесть эти указанія художника, но не иначе, какъ съ двумя оговорками: 1) нужно еще изслѣдовать, въ какой мѣрѣ художнику удавалось приблизиться къ собственному, сознательно имъ намѣченному идеалу и 2) не слѣдуетъ упускать изъ виду, что въ процессъ художественнаго творчества участвуютъ элементы, остающіеся неосознанными самимъ художникомъ, хотя порою въ нихъ-то именно и заключается самая характеристическая и существенная особенность его творческаго дара.

Итакъ, и отзывы зрителей и критиковъ, и признанія самого артиста представляютъ собою матеріалъ, которымъ приходится пользоваться съ величайшей осторожностью. Эта осторожность можетъ быть до извѣстной степени соблюдена лишь при условіи привлеченія къ дѣлу массоваго матеріала, въ которомъ одностороннія увлеченія, неполнота и ошибочность впечатлѣній отдѣльныхъ свидѣтелей уравнивали бы и исправляли бы другъ друга и позволили бы изслѣдователю вылущить изъ груды разнородныхъ отзывовъ нѣкоторыя общія имъ всѣмъ основныя положенія. Такимъ именно путемъ старались мы идти въ нашемъ изслѣдованіи. Но здѣсь приходилось принимать въ расчетъ еще одно соображеніе.

Человѣческое слово вообще безсильно описать игру актера во всѣхъ ея существенныхъ чертахъ. Оно можетъ дать лишь извѣстное представленіе относительно общаго замысла этой игры, ея внѣшнихъ пріемовъ и силъ производимаго ею впечатлѣнія. Но все это составить не болѣе, какъ лишь эскизный силуэтъ даннаго сценическаго изображенія. Словесное описаніе никогда не передастъ во всей конкретности ни тембра голоса, ни интонацій артиста, ни тысячи тѣхъ неуловимыхъ мельчайшихъ движеній его, которыя въ совокупности и составляютъ дѣйствительно данный имъ сценическій образъ. Мы должны, слѣдовательно, примириться съ тѣмъ, что возможность полнаго изученія сценическаго творчества Щепкина у насъ отнята. Мы полагаемъ, однако, что при соблюденіи всѣхъ намѣченныхъ выше предосторожностей мы можемъ все же извлечь изъ

нашихъ матеріаловъ болѣе или менѣе ясное представленіе относительно общихъ принциповъ творчества Щепкина и характерныхъ особенностей его художественнаго дарованія, такъ чтобы намъ стало понятно и дѣйствительное содержаніе связанной съ его именемъ реформы русскаго сценическаго искусства.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

Ж И З Н Ь.



I.

Путь къ сценѣ.

„Я знаю русскую жизнь отъ дворца до лакейской“ — такъ говорилъ о себѣ Щепкинъ, и въ этихъ словахъ его не было преувеличенія. Въ самомъ дѣлѣ, на долю Щепкина выпала необычайная судьба. Рожденный въ крѣпостной неволѣ, онъ до тридцати трехлѣтняго возраста испытывалъ тяжелую участь раба, чувствующаго въ себѣ призваніе къ свободной творческой дѣятельности. Итакъ, быть крѣпостного народа и барскихъ усадебъ извѣстенъ былъ Щепкину съ самой интимной стороны и притомъ не только, какъ наблюдателю, но и какъ человѣку выстрадавшему въ душѣ всю горчайшую тягостность крѣпостного положенія. Затѣмъ, вырвавшись на свободу, Щепкинъ предался кочевой жизни провинціального актера. Не трудно представить себѣ, какой обширный кругъ разнообразныхъ житейскихъ впечатлѣній открывала эта жизнь для острого и наблюдательнаго ума, особенно въ то время, когда при перѣздахъ съ мѣста на мѣсто еще нельзя было перелетать громадныя пространства въ стремительныхъ желѣзнодорожныхъ поѣздахъ, а приходилось въ буквальномъ смыслѣ колесить по Россіи медленно и съ продолжительными остановками. Деревня и городъ, обыватели и начальство, всѣ слои населенія въ самыхъ разнообразныхъ условіяхъ ихъ существованія проходили передъ живымъ умомъ Щепкина въ безконечной панорамѣ, включавшей въ себѣ дѣйствительно всю русскую жизнь того времени.

И наконецъ, человѣкомъ, уже близкимъ къ серединѣ жизненной дороги (35 лѣтъ), Щепкинъ превращается въ артиста императорскихъ театровъ и дѣлается столичнымъ жителемъ. Достигнувъ зенита артистической славы, Щепкинъ входитъ на

правахъ задушевнаго друга въ избраннѣйшій кругъ столичныхъ литераторовъ, перворазрядныхъ руководителей тогдашняго общественнаго мнѣнія и раздѣляетъ со свойственнымъ ему душевнымъ жаромъ ихъ возвышенные интересы и передовыя стремленія. Такъ, тысячи нитей привязывали Щепкина ко всему тому, чѣмъ была полна душа его народа. Страданія и стремленія деревенскаго раба были ему понятны, сродны и близки въ той же мѣрѣ, какъ и утонченнѣйшіе умственные интересы крупнѣйшихъ представителей тогдашней передовой интеллигенціи.

Все это не могло на наложить глубокой печати на складъ его художественнаго дарованія. Вся жизнь Щепкина была отдана театру, но театръ не составлялъ всей его жизни. И отъ этого его сценическое творчество только выигрывало въ своемъ размахѣ и своей свѣжести. Сценическій талантъ Щепкина не былъ тепличнымъ произведеніемъ закулисной оранжереи. Онъ постоянно питался животворными соками, привходящими изъ внѣ-театральной сферы, изъ живой дѣйствительности. Свою театральную профессію Щепкинъ любилъ до фанатизма, но онъ не отъединялъ ея отъ своихъ прочихъ интересовъ, а наоборотъ, видѣлъ въ ней тотъ центральный фокусъ своего духовнаго существованія, въ которомъ для него сходились, сдѣплялись и освѣщались высшимъ смысломъ всѣ его жизненные впечатлѣнія, стремленія и идеалы. Эта-то черта и сдѣлала изъ Щепкина преобразователя и новатора на избранномъ имъ сценическомъ поприщѣ. Люди, замыкающіеся въ узкій міръ чисто профессиональныхъ интересовъ, никогда не открываютъ новыхъ путей въ предѣлахъ своей профессіи, ибо всякая узкая односторонность неизбежно рождаетъ рутину и оцѣпенѣлую условность. Такъ и тѣ сценическіе дѣятели, которые не желаютъ знать иного воздуха, кромѣ воздуха кулисъ, неизбежно поддаются подъ власть условной „театральщины“, съ ея оторванной отъ жизни профессионально-схоластической рутинной. Подъ дѣйствіемъ такой рутинной актеръ отучается черпать вдохновеніе изъ пестраго разнообразія подлинной жизни, и его творчество замыкается въ кругъ трафаретныхъ пріемовъ и типовъ, сбивающихся на немногія, разъ навсегда установленныя и потому омертвѣлыя условныя схемы. Щепкинъ въ теченіе всей своей

дѣятельности являлся какъ разъ страстнымъ врагомъ такого отчужденія театра отъ жизни; именно въ силу фанатической преданности своему профессиональному дѣлу онъ не терпѣлъ профессиональной исключительности и считалъ необходимымъ оживотворять сценическое творчество, свободно и смѣло вводя въ него приемы и мотивы, почерпаемые изъ богатаго запаса своихъ душевныхъ переживаній, навѣянныхъ не театральными декораціями, а глубокимъ знаніемъ подлинной русской жизни и глубокимъ сочувствіемъ тому, чѣмъ жила и болѣла душа его народа.

Актеръ долженъ быть нервомъ своего народа, а не отшельникомъ театральнаго монастыря — таковъ одинъ изъ завѣтовъ Щепкина.

Итакъ, богатство жизненныхъ впечатлѣній, непосредственное знакомство съ бытомъ всевозможныхъ слоевъ общества, сила собственныхъ переживаній, яркихъ, глубокихъ, истинно-драматическихъ, — вотъ что сдѣлало изъ Щепкина актера-новатора, основоположника сценическаго реализма.

Вотъ почему біографія Щепкина получаетъ важное значеніе для изученія и его сценическаго творчества. Намъ необходимо поэтому припомнить главнѣйшія подробности его біографіи, прежде чѣмъ мы приступимъ къ анализу его художественной дѣятельности.

Родъ Щепкиныхъ происходилъ изъ Масальскаго уѣзда, Калужской губерніи, гдѣ предки великаго артиста священствовали въ селѣ Спасѣ, что на рѣчкѣ Переکمѣ, и по сохранившимся историческимъ документамъ преемственность названнаго сельскаго прихода въ роду Щепкиныхъ, отъ отца къ сыну, прослѣживается, начиная еще со второй половины XVII столѣтія. Итакъ, первоначально предки Щепкина принадлежали вовсе не къ крѣпостному, а къ духовному сословію. Только дѣдъ артиста, Григорій Ивановичъ Щепкинъ, въ 1748 г. былъ обращенъ въ крѣпостное состояніе. На основаніи законовъ Петра Великаго и Елизаветы Петровны лица духовнаго происхожденія, не состоявшія на дѣйствительной службѣ при церквахъ, должны были записываться за помѣщиковъ, при чемъ помѣщикамъ со времени Елизаветы было дано право записывать

за собою такихъ праздныхъ церковниковъ по собственному почину, независимо отъ согласія послѣднихъ. Къ селу Спасу близко подходили вотчины прапорщика Измайловскаго полка графа Волькенштейна, который и рѣшилъ записать за собою 13-лѣтняго сына спасовскаго священника, проживавшаго при отцѣ и понравившагося Волькенштейну своимъ голосомъ: онъ хорошо пѣлъ. Для осуществленія этого намѣренія Волькенштейну достаточно было подать въ канцелярію ревизіи письменное о томъ заявленіе, и такимъ образомъ дѣдъ Щепкина однажды легъ спать свободнымъ человѣкомъ, а на утро узналъ, что онъ росчеркомъ пера отданъ сосѣднему помѣщику „въ вѣчное владѣніе по платежу подушныхъ денегъ и прочихъ государственныхъ поборовъ“.

Мы не знаемъ, какое положеніе занималъ дѣдъ Щепкина въ дворѣ графа Волькенштейна. Что же касается отца артиста, Семена Григорьевича, то о немъ намъ извѣстно изъ записокъ Щепкина, что онъ вошелъ въ большое довѣріе господъ и былъ поставленъ управляющимъ всѣмъ имѣніемъ графа, а имѣніе это было разбросано на 70 верстъ въ окружности и состояло изъ 1,200 душъ. Почтенный такимъ довѣріемъ господъ, Семенъ Григорьевичъ, насколько это вообще было возможно въ его положеніи, держался по отношенію къ господамъ съ извѣстной самостоятельностью и съ большимъ достоинствомъ. Онъ былъ человѣкомъ, выдавшимъ виды, и зналъ себѣ цѣну. Ему случилось жить вмѣстѣ съ бариномъ по нѣскольку лѣтъ и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ, гдѣ онъ, между прочимъ, посѣщалъ и театры и даже смотрѣлъ спектакли въ Эрмитажѣ. Женился онъ на крѣпостной сѣнной дѣвушкѣ, которую графиня Волькенштейнъ привела въ домъ къ мужу въ составѣ своего приданого.

Отъ этого брака и родился 6 ноября 1788 г. великій артистъ. Михаилъ Семеновичъ появился на свѣтъ въ селѣ Красномъ, Обоянскаго уѣзда, Курской губерніи, гдѣ находилась резиденція графа Волькенштейна. Тамъ протекли лишь самые начальные годы дѣтства Щепкина. Вскорѣ онъ переселился съ родителями въ Судженскій уѣздъ на хуторъ Проходы, гдѣ отецъ его по должности управляющаго обязанъ былъ жить, какъ въ центральномъ пунктѣ всего имѣнія. На пятомъ

году возраста Щепкина стали учить грамотѣ. За это дѣло взялся ключникъ хлѣбнаго магазина при винокуренномъ заводѣ. Курсъ ученія состоялъ по обычаю того времени въ вытверженіи азбуки, часослова и псалтыри. Пятилѣтній Щепкинъ сразу обнаружилъ и удивительную память и острую смѣтливость. Вся нехитрая наука деревенскаго учителя очень скоро была взята Щепкинымъ на зубокъ, и тутъ же мальчику пришлось познакомиться съ тѣмъ, какія горькія испытанія служатъ порой въ нашей жизни наградой за пытливость ума. Учитель больно наказывалъ учениковъ линейкой по рукамъ за быстрое чтеніе безъ остановокъ на точкахъ. Какъ-то разъ, получивъ за это на свою долю двѣ очень ловкія пали, Щепкинъ, проливая горькія слезы, вдругъ, совершенно неожиданно для учителя, поднялъ вопросъ: „да для чего же надо останавливаться на точкахъ?“ Учитель остоленѣлъ: сорокъ лѣтъ обучая ребятъ, онъ еще ни отъ кого не слышалъ столь мудренаго вопроса. Смѣшавшись и разсердившись, учитель послѣ продолжительнаго молчанія заявилъ съ торжествомъ, что, читая псаломъ, надо и отдохнуть, и для того-то святыя и праведныя, сочиняя псалмы и молитвы, нарочно и поставили точки. Онъ былъ чрезвычайно доволенъ своимъ объясненіемъ, но тутъ-то и сверкнула умственная острота пятилѣтняго Щепкина. Заливаясь слезами, мальчикъ проворчалъ: „помилуйте, да это быть не можетъ, вотъ тутъ отъ точки до точки всего три слова, а тутъ — цѣлыхъ десять строкъ, и ихъ не проговоришь однимъ духомъ; такъ это невозможно, чтобы точки были для отдыха“. При этихъ словахъ учитель уже совсѣмъ вышелъ изъ себя и, заявивъ, что Щепкина наущаетъ самъ сатана, отвѣсилъ ему основательную колотушку по головѣ, приговаривая: „коли ты тѣмъ точкамъ не вѣришь, такъ вотъ же тебѣ точка!“

Отецъ Щепкина понималъ, что долѣе оставаться у этого учителя для его сына бесполезно, и рѣшилъ отвезти его въ Бѣлгородъ къ священнику для продолженія науки. Путь въ Бѣлгородъ предстоялъ долгій. По дорогѣ Щепкины остановились въ селѣ Красномъ, въ усадьбѣ графа Волькенштейна. Въ это время графъ завелъ у себя крѣпостной домашній театръ, и какъ разъ въ день пріѣзда Щепкиныхъ на этомъ театрѣ ставилась опера „Новое семейство“. Здѣсь Щепкинъ въ первый

разъ въ жизни увидѣлъ театральное представленіе. Обстановка театральной залы и сцены произвела на него неотразимое впечатлѣніе. Къ сожалѣнію, соотвѣтствующая глава записокъ Щепкина обрывается на полуфразѣ, и мы не имѣемъ описанія впечатлѣній маленькаго Щепкина отъ самой игры, но о силѣ и значительности этого впечатлѣнія свидѣлствуютъ знаменательныя слова изъ той же главы: „я и не зналъ, — пишетъ Щепкинъ, — что въ этотъ вечеръ рѣшится вся будущая судьба моя“. Очевидно, именно съ этого вечера Щепкинъ велъ въ своей памяти зарожденіе въ своей душѣ беззавѣтной страсти къ сценическому искусству.

Отецъ Щепкина придавалъ серьезное значеніе обученію сына. Изъ Бѣлгорода онъ перевелъ сына въ Суджу и помѣстилъ его тамъ въ уѣздное училище. Здѣсь-то и состоялось первое выступленіе Щепкина въ качествѣ актера. Для восьмилѣтняго Щепкина это былъ не простой эпизодъ среди прочихъ дѣтскихъ забавъ, а цѣлое событіе, потрясшее его душу и предопредѣлившее его жизненное призваніе. Это ясно видно уже изъ того, какъ онъ описываетъ данный эпизодъ въ своихъ мемуарахъ.

Одинъ изъ учениковъ случайно принесъ въ классъ комедію Сумарокова „Вздорщица“. Дѣти заинтересовались книгой, но никто изъ нихъ не зналъ, что такое комедія. Одинъ только Щепкинъ на своемъ недолгомъ вѣку успѣлъ побывать въ театрѣ и, вспомнивъ оперу „Новое семейство“, объяснилъ товарищамъ, что комедію можно представить такъ, какъ будто все, въ ней написанное, дѣйствительно происходитъ передъ глазами зрителей. Никто не хотѣлъ вѣрить Щепкину, и послѣ жаркихъ споровъ Щепкинъ рѣшился апеллировать къ авторитету учителя. Каково же было общее удивленіе, когда учитель подтвердилъ слова Щепкина и весь урокъ объяснялъ, что такое театръ и какъ даются театральныя представленія. Въ первый разъ въ классѣ намъ не было скучно, — говоритъ Щепкинъ въ своихъ запискахъ, — учитель вмѣсто мертвыхъ словъ въ первый разъ познакомилъ насъ съ мыслью, мы всѣ какъ будто вдругъ помнѣли, и было жалко, когда звонокъ положилъ конецъ уроку. Восторгамъ дѣтей не было границъ, когда учитель, сходя съ кафедры, предложилъ имъ разучить „Вздорщицу“ и сыграть ее въ училищѣ на масленицѣ.

Щепкинъ прибѣжалъ домой, какъ въ чаду, отъ наполнявшей его душу радости; онъ чуть не плакалъ отъ счастья, предвкушая предстоящее наслажденіе. Но вдругъ этотъ бурный порывъ радостнаго чувства смѣнился горькой тревогой, которая и промучила мальчика вплоть до слѣдующаго утра. Въ комедіи было всего семь дѣйствующихъ лицъ. И вотъ Щепкина мучилъ вопросъ: „да достанется ли ему какая-нибудь роль?“ Къ тоскѣ присоединялось чувство униженія; шевелилась горькая мысль о томъ, что, навѣрное, всѣ роли получатъ дѣти дворянъ и купцовъ, а ему, какъ крѣпостному, не достанется ничего. И восьмилѣтній мальчикъ уже остро чувствовалъ смертельную обиду и горячо доказывалъ сестрѣ, — такой же малюткѣ, какимъ былъ и самъ, — что это будетъ возмутительная несправедливость. Такъ, страстное стремленіе къ сценической игрѣ при первомъ же своемъ проявленіи въ душѣ Щепкина скрестилось съ чувствомъ возмущенія противъ общественной неправды.

На утро однако всѣ страхи и тревоженія оказались напрасными. Щепкинъ былъ однимъ изъ лучшихъ учениковъ, а учитель рѣшилъ раздать роли только успѣвающимъ ученикамъ въ награду за прилежаніе. Такимъ образомъ Щепкину досталась роль слуги „Розмарина“.

Начались репетиціи. Онѣ доставляли Щепкину часы упоительнаго счастья. На представленіе учителемъ было приглашено довольно много народу, родители учениковъ и самъ городничій. Въ началѣ спектакля, пишетъ Щепкинъ въ своихъ воспоминаніяхъ, „я какъ будто струсилъ, но потомъ былъ въ такомъ жару, что себя не помнилъ и чувствовалъ какое-то самодовольствіе, видя, что быстрѣе меня никто не говоритъ“. Спектакль произвелъ полный фуроръ у зрителей: вѣдь въ Суджѣ никогда не бывало ничего подобнаго. „Съ тѣхъ поръ какъ нашъ городъ стоитъ, такой потѣхи въ немъ не бывало“, заявилъ самъ городничій.

Черезъ нѣсколько дней послѣ представленія комедіи въ домѣ городничаго предстоялъ парадный обѣдъ по случаю недавней свадьбы его дочери. Городничій пригласилъ чуть ли не весь городъ и задумалъ полакомить гостей дѣтскимъ спектаклемъ. Рѣшено было повторить „Взорщицу“ уже не въ училищѣ, а

въ домѣ городничаго. И вотъ, когда Щепкинъ, за которымъ отецъ прислалъ лошадей въ виду наступленія масленичныхъ каникулъ, пришелъ къ учителю за отпускомъ, тотъ къ полному восторгу своего ученика объявилъ ему, что отпустить его немедленно не можетъ, такъ какъ опять придется ставить комедию. Лошадей отправили обратно, а учитель взялся получить отъ исправника предписание на предоставленіе Щепкину съ сестрой обывательскихъ лошадей.

Впослѣдствіи Щепкинъ вспомнилъ, что заявленіе учителя возбудило въ его душѣ и радость и гордость. Онъ былъ радъ снова выступить въ комедиі, и онъ былъ гордъ сознаніемъ того, что онъ необходимъ, что безъ него спектакль не можетъ состояться, и весь городъ будетъ лишенъ большого удовольствія.

Можетъ быть, здѣсь не излишне отмѣтить, что первая же проба Щепкинымъ своихъ еще дѣтскихъ силъ въ сценическомъ искусствѣ соединилась въ его представленіи съ мыслью о томъ, что спектакль есть какое-то важное общественное дѣло, способное взволновать и поставить на ноги цѣлый городъ. Въ самомъ дѣлѣ, вся Суджа была полна толковъ о спектаклѣ. Уже съ полудня къ дому городничаго начали стекаться толпы народа, а къ четыремъ часамъ дня къ нему не было уже никакого прохода. Дѣтей, участвовавшихъ въ комедиі, пришлось съ трудомъ проводить сквозь толпу подъ охраненіемъ квартальнаго и двухъ будочниковъ. По окончаніи представленія дѣти вышли на улицу уже безъ почетнаго эскорта, и ихъ было совсѣмъ затерли въ народѣ. Но лишь только кучеръ городничаго, увидя затруднительное положеніе дѣтей, закричалъ: „пропустите, это дѣти, которые играли комедию!“, какъ слова эти мгновенно произвели какое-то магическое дѣйствіе, толпа раздвинулась, а нѣкоторые любопытные пошли за дѣтьми слѣдомъ. Словомъ, для Суджи спектакль, дѣйствительно, былъ цѣлымъ событіемъ, и Щепкинъ тогда же подмѣтилъ своимъ наблюдательнымъ умомъ это обстоятельство.

Съ 1802 г. Щепкинъ былъ перемѣщенъ въ Курскъ, въ губернское училище. И здѣсь онъ скоро занялъ мѣсто перваго ученика и своими успѣхами и талантами привлекалъ общее вниманіе. Губернаторъ Протасовъ замѣтилъ и полюбилъ даро-

62209
024469

витаго мальчика и каждый разъ на Пасху присылалъ ему полсотню красныхъ яицъ и 5 руб. ассигн. Въ Курскѣ жилъ тогда Богдановичъ, авторъ поэмы „Душенька“, обладавшій хорошей библіотекой. Заѣхавъ однажды къ Волькенштейну, онъ замѣтилъ дворовога мальчика съ книгой въ рукахъ: Щепкинъ читалъ дѣтскую книжку „Мальчикъ у ручья“. Богдановичъ пригласилъ Щепкина приходить къ нему за книгами и въ первый же визитъ далъ Щепкину для чтенія „Ядро русской исторіи“. При возвращеніи каждой книги Богдановичъ заставлялъ Щепкина излагать содержаніе прочитаннаго. Впрочемъ, къ горю Щепкина Богдановичъ вскорѣ расхворался и умеръ. Щепкинъ же завязалъ знакомство съ приказчикомъ книжной лавки и бралъ у него книги на домъ. Любовь къ чтенію не заслонила собою однако въ душѣ Щепкина страсти къ театру. Въ Курскѣ существовалъ городской театръ, въ которомъ играла постоянная труппа. Щепкинъ не упускалъ ни одного случая для того, чтобы проникнуть въ это заветное для него святилище духовныхъ наслажденій. Оркестръ въ театрѣ состоялъ изъ дворовыхъ графа Волькенштейна. И вотъ, Щепкинъ увязывался за музыкантами, помогая имъ нести ихъ инструменты и, забившись въ оркестръ, жадно слѣдилъ за ходомъ спектакля. Въ училищѣ вмѣстѣ съ Щепкинымъ обучался братъ содержателей театра Барсовыхъ. Щепкинъ подружился съ нимъ и при его посредствѣ получалъ входъ въ раекъ, а также познакомился и со всѣмъ семействомъ Барсовыхъ и хаживалъ къ нимъ обѣдать.

Но все это еще не удовлетворяло истиннаго стремленія Щепкина; самому играть на сценѣ — вотъ къ чему его влекло природное призваніе. Лѣтомъ, въ деревенской усадьбѣ Волькенштейновъ въ день именинъ графини всегда давался спектакль. Раззадоренный курскими театральными впечатлѣніями, Щепкинъ вымолилъ себѣ 1802 г. роль въ пьесѣ „Несчастье отъ кареты“. Ему дали сыграть на графскомъ театрѣ роль Фирюлина, и онъ не помнилъ себя отъ радости. Графъ одобрилъ игру Щепкина, погладилъ его послѣ спектакля по головѣ, далъ поцѣловать руку и сказалъ: „хорошо, Миша, хорошо!“. Щепкину было тогда 14 лѣтъ. На томъ же домашнемъ театрѣ онъ сыгралъ затѣмъ инфанта въ пьесѣ „Рѣдкая вещь“.

Такъ шла въ это время жизнь Щепкина. Лѣто проходило



въ усадьбѣ Волькенштейновъ, и здѣсь Щепкинъ исполнялъ землемѣрные работы при размежеваніи графскихъ земель; на зиму онъ переѣзжалъ вмѣстѣ съ господами въ Курскъ; обученіе въ училищѣ подходило къ концу, и Щепкинъ несъ обязанности кого-то въ родѣ писмоводителя или личного секретаря при графѣ и въ то же время, въ удовлетвореніе своей страсти къ театру, состоялъ у Барсовыхъ суфлеромъ.

Осенью 1805 г. Волькенштейны переѣхали изъ деревни въ Курскъ позднѣе обыкновеннаго; поэтому и Щепкинъ попалъ въ городъ уже послѣ того, какъ въ театрѣ былъ нанятъ другой суфлеръ. Это обстоятельство сильно огорчило Щепкина, лишивъ его столь дорогой его сердцу возможности чувствовать себя прикосновеннымъ къ театральному дѣлу. Зато недалеко уже былъ тотъ часъ, когда Щепкинъ сторицей былъ вознагражденъ за это временное лишеніе.

Въ ноябрѣ 1805 г. къ Волькенштейнамъ пріѣхала актриса мѣстнаго театра Лыкова, развозившая билеты на свой бенефисъ. Графъ взялъ у нея билетъ, заплатилъ за него изрядную сумму и, по обычаю того времени, приказалъ проводить госпожу Лыкову въ чайную и напоить ее тамъ кофеемъ. Угощать актеровъ и актрисъ въ гостинной при господахъ тогда не полагалось. За кофеемъ Лыкова призналась эконоmkѣ въ затруднительности своего положенія: на слѣдующій день былъ назначенъ ея бенефисъ, а одинъ изъ актеровъ, который долженъ былъ участвовать въ бенефисномъ спектаклѣ, загулялъ, проигралъ всю свою одежду и обрѣтается въ какомъ-то притонѣ въ одной рубашкѣ. Задыхаясь отъ волненія, Щепкинъ предложилъ себя въ замѣстители загулявшаго актера, завѣряя Лыкову, что онъ беретъ выучить роль въ одинъ день. Лыкова согласилась съ радостью и уѣхала, обѣщавъ немедленно переговорить объ этомъ съ содержателемъ театра Барсовымъ и прислать Щепкину его роль. „Что со мной было тогда, — пишетъ Щепкинъ въ своихъ воспоминаніяхъ, — я пересказать не могу, я готовъ былъ и плакать и смѣяться и первому встрѣчному бросаться на шею“. Нечего и говорить о томъ, что онъ, не дождавшись присылки ему пьесы, самъ сбѣгалъ за ней къ Барсовымъ. Идя отъ Барсовыхъ, онъ на-ходу, останавливаясь среди улицы и не обращая вниманія на прохожихъ, весь погрузился въ ученіе

роли и пока дошелъ до дому, уже зналъ всю роль наизусть. Въ домѣ не осталось ни одного человѣка, отъ дворецкаго до кучера, кому бы онъ не прочиталъ своей роли, и цѣлый день прошелъ въ такой горячкѣ. Вечеромъ Щепкинъ побѣждалъ къ Лыковой, и высидѣвъ; какъ на иголкахъ, продолжительное чаепитіе, прочелъ ей роль такъ громко и твердо, что она встала и поцѣловала юнаго дебютанта. Слезы рѣкой полились изъ глазъ Щепкина. Лыкова была страшно удивлена этимъ плачемъ. Она и не подозрѣвала того, какое значеніе имѣлъ для Щепкина ея поцѣлуй. Не отдавалъ себѣ въ этомъ полного отчета и самъ Щепкинъ въ тотъ знаменательный для него день. Онъ сказалъ только, что плачетъ отъ радости. Но то была особенная радость. Поцѣлуй Лыковой былъ для Щепкина своего рода посвященіемъ въ рыцари, признаніемъ за нимъ нравственнаго права на артистическую дѣятельность.

И вотъ, въ ноябрѣ 1805 г. въ г. Курскѣ состоялся первый выходъ Щепкина на сцену уже не домашняго, а общегородскаго, публичнаго театра. Шла „мѣщанская драма“ Мерсье „Зоя“, переведенная на русскій языкъ, кажется, А. Ѳ. Малиновскимъ. Содержаніе драмы весьма не сложно. Дѣйствіе происходитъ на постояломъ дворѣ. Туда пріѣзжаетъ молодая пара влюбленныхъ: это нѣкто Франваль похитилъ дочь у Монсандра, не получивъ отъ послѣдняго согласія на бракъ дочери. Монсандръ бросается за бѣглецами въ погоню и настигаетъ ихъ на томъ же постояломъ дворѣ. Онъ беретъ дочь и увозитъ ее къ себѣ. Счастье влюбленныхъ, повидимому, безнадежно рушится, но ихъ положеніемъ трогается добрый геній пьесы, веселый, расторопный и великодушный почтарь Андрей. Пользуясь темнотою ночи, Андрей, поколесивъ изрядно по лѣсу съ Монсандромъ и его дочерью, привозитъ ихъ все на тотъ же постоялый дворъ, гдѣ Франваль въ волненіи ждетъ рѣшенія своей участи. Происходитъ встрѣча Монсандра и Франваля. Монсандръ стрѣляетъ въ Франваля, но оказывается, что ловкій почтарь Андрей предусмотрительно разрядилъ ружье Монсандра. Какъ и полагается въ мелодрамѣ, Монсандръ послѣ неудачнаго выстрѣла вдругъ, словно по шучьему велѣнію, смягчается и даетъ согласіе на бракъ дочери. Всѣ счастливы. Великодушный Андрей наотрѣзъ отказывается отъ вознагражденія. Вотъ этого-то ве-

сельчака и всеобщаго благодѣтеля Андрея-почтаря и игралъ Щепкинъ ¹⁾).

Въ общемъ, пьеса Мерсье съ точки зрѣнія нашихъ теперешнихъ эстетическихъ требованій достаточно нелѣпа. Но все же въ роли Андрея есть матеріаль для актера и притомъ такой, который соотвѣтствовалъ нѣкоторымъ характернымъ свойствамъ сценическаго дарованія Щепкина. Роль Андрея требовала игры энергичной, живой, поднимающей настроеніе зрителей. Повидимому, Щепкинъ съ избыткомъ и даже черезъ мѣру проявилъ эти стороны своей игры въ достопамятномъ для него спектаклѣ. Недаромъ и Лыкова, и Барсовъ, и многіе другіе, выражая полное одобреніе дебюту Щепкина, всѣ, точно сговорившись, замѣчали, что Щепкинъ черезчуръ уже быстро сыпалъ словами и жестикулировалъ черезчуръ дѣлательно и азартно.

А самъ Щепкинъ, окончивъ роль, не могъ припомнить ни одного момента спектакля: до того напряглись его нервы во время представленія. Дома всѣ люди Волькенштейна встрѣтили Щепкина радостными объятіями, а самъ графъ, поцѣловавъ виновника торжества, оказалъ ему высшую барскую милость: подарилъ новый триковый жилетъ и велѣлъ напоить чаемъ. Всю ночь Щепкинъ не могъ заснуть и бредилъ игрой.

„Этого дня я никогда не забуду: ему я обязанъ всѣмъ, всѣмъ!“ — такъ записалъ Щепкинъ въ своихъ воспоминаніяхъ. Этотъ день онъ и считалъ началомъ своей сценической карьеры. Щепкинъ не былъ еще профессиональнымъ актеромъ, но рѣшеніе посвятить жизнь сценѣ уже окончательно созрѣло въ его умѣ.

II.

Щепкинъ на провинціальныхъ сценахъ.

Мы не можемъ опредѣлить въ точности, когда именно Щепкинъ сдѣлался постояннымъ членомъ труппы Барсовыхъ. Въ запискахъ Щепкина встрѣчаемъ сбивчивыя указанія на этотъ

¹⁾ Изложеніе пьесы „Зоя“ и полный текстъ роли Андрея-почтаря см. въ статьѣ г. Горновскаго „Къ столѣтію перваго выхода на публичную сцену Щепкина“ въ „Ежегодникъ Импер. театровъ“. Сезонъ 1905—1906 гг. Приложеніе.

счетъ. Такъ, въ V главѣ „Записокъ“ читаемъ, что еще въ 1808 г. Щепкинъ продолжалъ состоять при графѣ кѣмъ-то въ родѣ личного секретаря, а въ VI главѣ, рассказывая о томъ, какъ онъ въ 1810 г. смотрѣлъ игру князя Мещерскаго, Щепкинъ замѣчаетъ, что онъ уже лѣтъ пять, какъ былъ актеромъ и пользовался успѣхомъ у публики, такъ что по этому свидѣтельству выходитъ, что Щепкинъ поступилъ въ труппу въ 1805 г., т.-е. въ самый годъ своего дебюта въ роли Андрея-почтара. Во всякомъ случаѣ названный дебютъ рѣшилъ собою коренной переломъ въ судьбѣ Щепкина и вывелъ его на истинный его путь сценическаго творчества.

Въ Курскѣ, въ труппѣ Барсовыхъ, Щепкинъ, можно сказать, запоемъ предался своей новой дѣятельности. Онъ игралъ во всевозможныхъ роляхъ, ни отъ чего не отказываясь и всегда охотно замѣняя любого товарища. Определеннаго амплуа у него не было; по словамъ Аксакова, „имъ затыкали всѣ прорѣхи малочисленной труппы и скуднаго репертуара; оркестръ прозвалъ его „контрабасной подставкой“¹⁾. Въ пьесѣ „Желѣзная маска“ Щепкинъ, начиная съ часового, дошелъ до маркиза Лувра, а въ пьесѣ „Рекрутскій наборъ“ переигралъ всѣ роли, кромѣ молодой дѣвушки Варвары²⁾. Конечно, такъ было лишь на первыхъ порахъ. Скоро Щепкинъ выдвинулся въ первый рядъ любимѣйшихъ публикой актеровъ и сталъ получать самый большой окладъ жалованья (350 руб. асс.). Уже здѣсь, въ Курскѣ, Щепкинъ началъ ставить своей сценической работѣ глубокія творческія задачи, уже здѣсь онъ созналъ и намѣтилъ тотъ переворотъ въ русскомъ сценическомъ искусствѣ, который впослѣдствіи такъ прочно соединился съ его именемъ. Я буду подробно говорить объ этомъ далѣе, при анализѣ художественнаго творчества Щепкина, теперь же упоминаю объ этомъ лишь для того, чтобы читателю стало ясно, какъ серьезно смотрѣлъ Щепкинъ на свое призваніе съ самыхъ раннихъ шаговъ своей артистической дѣятельности.

Этотъ первый, „курскій“ періодъ дѣятельности Щепкина продолжался до 1816 года. За это время, судя по надписи на

¹⁾ С. Т. Аксаковъ. „Разныя сочиненія“. М., 1848 г., стр. 348.

²⁾ Ibid., стр. 350.

обручальномъ кольцѣ жены Щепкина, въ февралѣ 1812 г. Щепкинъ женился на дѣвушкѣ-турчанкѣ, воспитанницѣ генерала Чаликова. Генераль участвовалъ въ 1791 г. во взятіи турецкой крѣпости Анапы. При вступленіи въ побѣжденную крѣпость солдаты выбрали закутанную въ одѣяла, брошенную дѣвочку. Генераль изъ состраданія взялъ ее въ свою семью, окрестилъ ее подъ именемъ Елены и воспиталъ вмѣстѣ съ своими дочерьми. Елена Дмитріевна выросла въ стройную красавицу, съ лицомъ грузинскаго типа, съ прекрасными черными глазами. Она отличалась также добротою души и привѣтливостію характера. Ей было 17 лѣтъ, когда 24-лѣтній Щепкинъ познакомился съ ней. Оба они съ первой же встрѣчи понравились другъ другу, и бракъ ихъ оказался въ высшей степени счастливымъ. Отъ людей, наблюдавшихъ жизнь Щепкиныхъ, когда они были уже стариками, мы имѣемъ свидѣтельства о томъ, что радушіе Елены Дмитріевны составляло самое пріятное дополненіе къ привлекательному гостепріимству ея супруга. „Ея привѣтливая улыбка и лицо, красивое и въ старости, освѣщались еще прекрасными темными глазами“; съ ея кроткимъ и ровнымъ характеромъ она какъ нельзя лучше заботилась о многочисленномъ населеніи гостепріимнаго щепкинскаго дома¹⁾. До насъ дошло письмо ея къ петербургскому актеру Сосницкому отъ 1825 г., въ которомъ она благодаритъ Сосницкаго и его жену за заботы о Щепкинѣ во время его пребыванія въ Петербургѣ²⁾. Письмо это показываетъ, что Елена Дмитріевна была способна къ легкой и остроумно-веселой шуткѣ, чѣмъ, конечно, она также скрашивала жизнь мужа въ минуты заботъ и волненій.

Въ 1816 г. театръ въ Курскѣ разстроился. Домъ, гдѣ помещался театръ, стали перестраивать, и спектакли прекратились. Щепкинъ, „совершенно уничтоженный“, по его словамъ, уѣхалъ въ деревню и съ горя одолѣлъ отъ доски до доски всю исторію Роллена въ переводѣ Тредьяковскаго. Но въ концѣ іюля Барсовъ, приглашенный въ Харьковъ, въ труппу Штейна, очень извѣстную въ то время на югѣ Россіи, предложилъ и

¹⁾ *Истор. Вѣстникъ*, 1900 г., августъ: „Воспоминанія о Щепкинѣ“; *Русскій Архивъ*, 1889 г., I: „Щепкинъ на сценѣ и дома“, А. Щепкиной.

²⁾ „М. С. Щепкинъ“. Спб. 1914 г., состав. М. А. Щепкинъ, стр. 141

Щепкину отправиться вмѣстѣ съ нимъ, такъ какъ Штейнъ просилъ Барсова привезти еще кого-нибудь для ролей комическихъ. Щепкинъ принялъ это предложеніе съ величайшей радостью, несмотря на то, что приходилось разстаться на время съ женой и дѣтьми. Извѣстность труппы Штейна и перспектива выступленія передъ публикою университетскаго города притягивали Щепкина къ Харьковъ. Въ труппѣ Штейна Щепкинъ сразу занялъ видное положеніе. Труппа эта въ то время играла не только въ Харьковѣ. Она постоянно кочевала по южной и юго-западной Россіи, но иногда забиралась и сѣвернѣе, даже вплоть до Нижняго Новгорода. Въ Харьковѣ труппа оставалась лишь во время Успенской и Крещенской ярмарокъ. Такъ началъ и Щепкинъ кочевую жизнь провинціального актера. Любопытно отмѣтить, что однажды Штейнъ отпустилъ Щепкина въ Москву посмотреть на столичныхъ актеровъ. Щепкинъ пробылъ въ Москвѣ всего одинъ день, не найдя игру московскихъ актеровъ достойною дальнѣйшаго изученія. Напрогивъ того, среди провинціальныхъ актеровъ того времени онъ встрѣчалъ нѣкоторыхъ самородковъ, которыхъ ставилъ очень высоко. Такъ, онъ отзывался въ самыхъ лестныхъ выраженіяхъ о талантѣ харьковскаго комика Угарова, а казанскому актеру Павлову онъ приписывалъ важное вліяніе на развитіе собственнаго своего дарованія.

Въ 1818 г. труппа Штейна была приглашена полтавскимъ генераль-губернаторомъ кн. Репнинымъ въ Полтаву, и до 1821 г. Щепкинъ игралъ въ Полтавѣ. Весною 1821 г. труппа Штейна распалась вслѣдствіе несогласій между артистами. Тогда Щепкинъ сформировалъ собственную труппу и переѣхалъ съ нею въ Кіевъ. Черезъ годъ онъ уже собирался перейти въ Тулу, и какъ разъ въ это время получилъ предложеніе поступить на московскую Императорскую сцену.

Такъ вышелъ Щепкинъ на широкую дорогу художественнаго творчества. Но еще до переселенія въ Москву, гдѣ его ожидала всероссійская слава, онъ одержалъ силою своего таланта еще одну побѣду.

Я указывалъ выше на то, что отецъ Щепкина занималъ при графѣ Волькенштейнѣ особое положеніе: онъ не былъ рядовымъ дворовымъ, управлялъ имѣніями графа, и, разумѣется, въ силу

этого пользовался различными преимуществами, возвышавшими его надъ обычной жизненной долей крѣпостного раба. Даже по отношенію къ господамъ онъ держался до извѣстной степени самостоятельно. Притомъ же графъ и графиня отличались вообще гуманнымъ обращеніемъ съ подвластными имъ людьми по добротѣ своей натуры. Наконецъ, и самъ Миша Щепкинъ своими разнообразными талантами былъ пріятель и нуженъ господамъ. Благодаря всѣмъ этимъ обстоятельствамъ, Щепкинъ лично на себѣ не испытывалъ наиболѣе тягостныхъ сторонъ крѣпостной зависимости. И тѣмъ не менѣе стоитъ внимательно прочесть записки Щепкина, чтобы ясно увидѣть, какіе отравленные уколы получало на каждомъ шагу его чувство собственного достоинства отъ подневольности его положенія. Всѣ эти уколы глубоко западали въ его душу съ самаго ранняго младенчества, и онъ отчетливо помнилъ ихъ и на склонѣ лѣтъ, составляя свои Записки. Онъ ясно помнилъ, какъ послѣ представленія „Вздорщицы“ у суджинскаго городничаго городничій всѣхъ игравшихъ въ комедіи дѣтей поцѣловалъ въ губы съ словами: „хорошо, душенька, хорошо“, а Щепкину далъ поцѣловать свою руку и сказалъ „молодецъ Щепкинъ, бойче всѣхъ говорилъ, добрый слуга будешь барину“; онъ помнилъ, какъ сжалось его сердце, когда онъ, будучи ученикомъ губернскаго училища, узналъ, что въ новооткрытый классъ французскаго языка не будутъ допущены дѣти крѣпостныхъ; онъ такъ возмутился и оскорбился тогда, что пересталъ посѣщать и нѣмецкій и латинскій классы. Когда у Волькенштейна въ ихъ курскомъ городскомъ домѣ смѣнился дворецкій и, по приказанію новаго дворецкаго, Щепкинъ долженъ былъ обѣдать въ людской вмѣстѣ съ дворникомъ и кучеромъ, тогда какъ ранѣе онъ обѣдалъ вмѣстѣ съ дворецкимъ, то это показалось ему настолько ужаснымъ, что онъ рѣшилъ прокармливать своими трудами, сталъ брать разную переписку и, накопивъ грошъ, покупалъ себѣ на денежку салату, на денежку пивного уксусу и на копейку коноплянаго масла, чѣмъ и исчерпывалась спартанская трапеза Щепкина, пока распоряженіе дворецкаго не было отмѣнено графомъ.

Не мудрено, что въ стремленіи къ артистической дѣятельности у Щепкина на первыхъ порахъ сливались двѣ цѣли, дать

исходъ своему художественному призванію и въ то же время добиться большей жизненной независимости. Познакомившись съ Барсовыми, изъ которыхъ старшій братъ былъ уже вольнымъ, а другіе — крѣпостными, Щепкинъ замѣтилъ, что, хотя они были и господскіе, но съ ними и господа ихъ и весь городъ обходились не такъ, какъ съ крѣпостными, и сами они вели себя какъ-то иначе, „и я,—пишетъ Щепкинъ,—завидовалъ имъ и все это приписывалъ не чему иному, какъ именно тому, что они — актеры, а потому, — прибавляетъ Щепкинъ, — быть актеромъ была моя главная цѣль“. Мечта осуществилась, и Щепкинъ сталъ актеромъ. Но вступленіе на сцену само по себѣ лишь усилило его стремленіе къ освобожденію отъ крѣпостной неволи. Остро почувствовалъ онъ невыносимость своего положенія передъ женитьбой. Уже получивъ отъ любимой дѣвушки согласіе стать его женой, Щепкинъ долго мучился и все не рѣшался объяснить ей, что онъ крѣпостной. Чего стоило ему вымолвить это признаніе? Елена Дмитріевна доказала глубину своей любви и не взяла назадъ даннаго слова. Но съ этой поры стремленіе къ освобожденію удесятирилось въ душѣ Щепкина.

Щепкинъ добылъ свободу силою своего художественнаго таланта. Полтавская публика такъ восхищалась игрою Щепкина, что въ изъявленіе своей благодарности артисту за его игру въ 1818 г. рѣшила организовать общественную подписку на выкупъ Щепкина изъ крѣпостного состоянія. По подписному листу (который дошелъ до насъ) было обѣщано разными лицами 7,142 р., но не всѣ подписанныя суммы были уплачены, и въ сборѣ оказалось только 5,500 р. Полтавскій генералъ-губернаторъ вступилъ въ переписку съ наслѣдниками уже умершаго графа Волькенштейна насчетъ выкупа Щепкина, и владѣльцы потребовали за выкупъ восемь тысячъ рублей. Недостающую сверхъ собранныхъ по подпискѣ денегъ сумму кн. Репнинъ доложилъ изъ своихъ средствъ, и такимъ образомъ Щепкинъ вышелъ изъ-подъ власти Волькенштейновъ. Однако, къ его изумленію, оказалось, что онъ былъ не выкупленъ на свободу, а купленъ кн. Репнинымъ въ свою собственность, и Щепкину было объявлено, что онъ получитъ свободу лишь по уплатѣ Репнину тѣхъ денегъ, которыя тотъ прибавилъ къ подписной суммѣ изъ своихъ средствъ. Щепкинъ получалъ въ это

время изъ театра жалованья 2,000 р., но на его рукахъ была жена, трое дѣтей, отецъ, мать, братъ, четыре сестры, племянница. Всѣхъ этихъ родныхъ Щепкинъ выписалъ къ себѣ въ Полтаву, и „пошла наша жизнь,—пишетъ онъ,—самымъ недостаточнымъ образомъ“.

Только черезъ три года, 18 ноября 1821 г., Щепкинъ получилъ вольную на себя, жену и двухъ старшихъ дочерей; остальная же семья его оставалась въ крѣпостной зависимости, и только послѣ многихъ хлопотъ Щепкину удалось на выкупъ ея выдать Репнину четыре векселя по 1,000 р. за поручительствомъ извѣстнаго историка Бантышъ-Каменскаго ¹⁾.

Щепкинъ достигъ теперь и сцены и свободы и въ довершеніе милостей судьбы, черезъ годъ послѣ освобожденія онъ получилъ приглашеніе въ московскую Императорскую драматическую труппу.

Кокошкинъ, стоявшій тогда во главѣ управленія московскими Императорскими театрами, прилагалъ большія старанія къ пополненію московской труппы выдающимися артистами. Онъ искалъ ихъ всюду и съ радостью открывалъ дорогу на московскую сцену всякому таланту. Какъ-то разъ онъ отправилъ одного изъ своихъ подчиненныхъ, Головина, по ярмаркамъ поискать среди провинціальныхъ актеровъ новыхъ талантовъ. Приѣхавъ въ Ромны на Ильинскую ярмарку, Головинъ какъ разъ попалъ тамъ на спектакли щепкинской труппы и увидѣлъ Щепкина въ пьесѣ „Опытъ искусства“. Восхитившись игрою Щепкина, Головинъ тутъ же предложилъ ему перейти на московскую казенную сцену. По докладу Головина Кокошкинъ откомандировалъ своего помощника Загоскина провѣрить впечатлѣнія Головина въ Тулу, куда между тѣмъ перебрался Щепкинъ, вступившій по контракту въ тульскую труппу. „Актеръ — чудо-юдо“, такъ аттестовалъ Загоскинъ Кокошкину игру Щепкина, и Кокошкинъ поручилъ Загоскину пригласить Щепкина въ Москву на какихъ бы то ни было условіяхъ. 20 сентября 1822 г. Щепкинъ дебютировалъ на московскомъ театрѣ; шли комедія Загоскина „Господинъ Богатоновъ“ и во-

¹⁾ О выкупѣ Щепкина изъ крѣпостной зависимости см. *Кіевская Старина*, 1904 г., ноябрь; *Русская Старина*, 1875 г. № 5.

девилъ „Лакейская война“. Дебютъ прошелъ блестяще, и московская дирекція заключила съ Щепкинымъ контрактъ на три года съ жалованьемъ по 2,500 р. въ годъ, 500 р. квартирныхъ и одинъ бенефисъ въ году; съ выдачею ему кромѣ того 600 р. единовременно на переѣздъ въ Москву. Въ Полтавѣ Щепкинъ получалъ, какъ мы видѣли, 2,000 р. жалованья. Такъ какъ Щепкинъ былъ уже связанъ контрактомъ съ тульскимъ театромъ, то служба его на московской сценѣ началась лишь съ марта 1823 г. ¹⁾

Итакъ, Щепкинъ явился въ Москву уже во всеоружіи признанной извѣстности.

III.

Щепкинъ въ Москвѣ.

При вступленіи Щепкина на московскую сцену труппа московскаго театра переживала переходный моментъ въ своемъ развитіи. Рядъ ея дѣятелей, стяжавшихъ своимъ именемъ громкую извѣстность, незадолго передъ тѣмъ окончилъ артистическое поприще. Изъ коріѳеевъ прежней Медоксовой труппы не осталось никого: Померанцевъ, Плавильщиковъ, Шушеринъ,

¹⁾ О приглашеніи Щепкина на московскую сцену см. *Русскій Архивъ*, 1898 г. № 12; *Репертуаръ и Пантеонъ*, 1843 г., кн. I: воспомин. Головина. Въ книгѣ „М. С. Щепкинъ“, составленной М. А. Щепкинымъ, на стр. 245 приведена копія афиши изъ собранія А. А. Бахрушина о спектаклѣ 23 ноября 1822 г. Въ афишѣ сказано, что „по случаю пріѣзда въ Москву на нѣсколько дней актера г. Щепкина“ представлено будетъ „Богатоновъ или провинціалъ въ столицѣ“ и „Карантинъ“—водевилъ Хмѣльницкаго. Подъ этимъ снимкомъ съ афиши составителемъ названной книги совершенно напрасно означено, что эта афиша перваго дебюта Щепкина въ Москвѣ. Также ошибочно относить къ 23 ноября первый дебютъ Щепкина и г. Ярцевъ въ своей біографіи Щепкина (Спб., 1893 г., стр. 36),—можетъ быть, на основаніи этой же афиши. Въ первый дебютъ Щепкина шли „Богатоновъ“ и „Лакейская война“, и состоялся этотъ дебютъ 20 сентября 1822 г., какъ это точно указано въ рапортѣ управляющаго конторою театра московскому генералъ губернатору Голицыну отъ 21 сентября (*Русскій Архивъ*, 1898 г., № 12, ст. Рогожина по документамъ архива московскаго губернскаго правленія). Афиша отъ 23 ноября показываетъ, что Щепкинъ, уже принятый въ московскую труппу, но дослуживавшій свой контрактъ въ Тулѣ, въ ноябрѣ 1822 г. вторично на нѣсколько дней пріѣзжалъ въ Москву и выступалъ на сценѣ. По анонсу на той же афишѣ Щепкинъ 24 ноября игралъ еще въ оперѣ „Водовозъ“.

Сахаровъ, Сандуновъ, Синявская, Воробьева, Зловъ, Ожогинъ, — всѣ эти имена сдѣлались уже предметомъ, правда, еще свѣжихъ воспоминаній. Мочаловъ-отецъ доигрывалъ послѣдніе годы своей сценической карьеры. Кто же пришелъ на сцену этимъ славнымъ старикамъ? Въ 1817 г. дебютировалъ въ роли Полиника („Эдипъ въ Афинахъ“ Озерова) молодой Мочаловъ. Во время переѣзда въ Москву Щепкина великій трагикъ только еще расправлялъ крылья своего стихійнаго дарованія; онъ весь былъ еще въ будущемъ.

Вскорѣ послѣ Щепкина въ труппу вступилъ и только что выпущенный изъ театральной школы Рязанцевъ, актеръ съ громаднымъ дарованіемъ, подававшій блестящія надежды, почему-то, однако, не вполне оправдавшійся впоследствии. Записные театралы того времени отмѣчали еще изъ состава труппы въ качествѣ болѣе выдающихся ея членовъ Синецкую съ ея „отчетливой, умной, благородной игрой“, Рѣпину, обладавшую изящнымъ, „свѣжимъ“ дарованіемъ на роли *ingenue*, постоянную партнершу Щепкина въ веселыхъ водевиляхъ, комическую старуху Кавалерову, комика Сабурова, заразительно веселаго въ комическихъ роляхъ, хотя и уступавшаго въ этомъ отношеніи Рязанцеву (Сабуровъ скончался въ холеру 1831 г.); отмѣчали еще Лаврова и Степанова. Этимъ и ограничивался тогда кругъ актеровъ, обращавшихъ на себя въ той или иной мѣрѣ вниманіе знатоковъ и цѣнителей ¹⁾.

Это была, такимъ образомъ, молодая, только еще слагавшаяся труппа, шедшая на сцену прежнему поколѣнію актеровъ. Съ теченіемъ времени въ ея составъ выдвигаются еще Орловъ, отличавшійся исполненіемъ Скалозуба и потомъ Осипа, Самаринъ, занимавшій роли „первыхъ любовниковъ“ по условной терминологіи того времени и совершенно своеобразный комикъ-буффъ Живокини; еще позже въ этой труппѣ заблистали яркія звѣзды первой величины: Шумскій и Садовскій, привлеченные на московскую сцену уже при непосредственномъ содѣйствіи самого Щепкина.

¹⁾ Общую характеристику московской труппы 10-хъ и 20-хъ годовъ XIX ст. см. въ *Литературной Газетѣ*, 1840 г., № 25, ст. Макарова; въ „Аглаѣ“, 1810 г. XII, № 1 и 2; у С. Т. Аксакова въ „Разныхъ сочиненіяхъ“, стр. 110—111.

Вступленіе Щепкина въ эту слагающуюся труппу было крупнѣйшимъ событіемъ въ исторіи московской сцены изучаемой эпохи. Въ лицѣ Щепкина труппа получала въ свою среду актера геніальнаго и притомъ не подающаго надежды, а уже находившагося въ расцвѣтѣ окрѣпнувшаго дарованія, имѣющаго за плечами восемнадцатилѣтній сценическій опытъ и привыкшаго неустанно работать надъ усовершенствованіемъ своей игры и глубоко размышлять надъ сущностью сценическаго искусства.

Щепкину было 35 лѣтъ въ годъ переѣзда въ Москву. Любопытно, что Петръ Каратыгинъ, увидѣвшій Щепкина въ 1825 г., пишетъ, что Щепкинъ „выглядѣлъ благообразнымъ, кругленькимъ старичкомъ, живымъ, веселымъ, торопливымъ, иногда плутоватымъ“ ¹⁾. Разумѣется, до старости Щепкину было еще далеко, но свидѣтельство Каратыгина во всякомъ случаѣ указываетъ на то, что Щепкинъ казался старше своихъ лѣтъ. Несомнѣнно, этому способствовала рано обнаружившаяся въ организмѣ Щепкина склонность къ потучнѣнію. Въ письмахъ къ Сосницкому отъ 1825 и 1826 гг. Щепкинъ уже именуетъ себя „толстякомъ“, а въ письмѣ отъ 1830 г. онъ пишетъ Сосницкому про себя: „не забывай, что въ московской труппѣ есть небольшая *квадратная фигура*, которая удовольствіемъ считаетъ быть вѣчно твоимъ другомъ“ ²⁾. Весьма возможно, что эти постоянныя упоминанія о своей толщинѣ объясняются тѣмъ, что потучнѣніе беспокоило Щепкина, какъ препятствіе къ расширенію круга ролей, въ которыхъ онъ могъ бы являться на сценѣ. Упомянемъ кстати, что неблагодарный матеріаль отпустила Щепкину природа и въ отношеніи голосовыхъ средствъ. У него былъ голосъ жидкій и не гибкій: „въ три ноты“. Но какъ въ роляхъ, требовавшихъ подвижности и легкой живости, свойственный Щепкину темпераментъ побѣждалъ его тучность, такъ и при выраженіи сложныхъ душевныхъ движеній Щепкинъ дѣлалъ чудеса своимъ „трехнотнымъ“ голосомъ, и шопотъ его бывало разносился по всему огромному Петровскому театру.

¹⁾ „Воспоминанія П. А. Каратыгина“.

²⁾ „Письма Щепкина къ Сосницкому“ въ *Русск. Старинѣ*, 1880 г., № 10.

Щепкинъ сразу занялъ въ московской труппѣ первенствующее мѣсто. Ему приходилось выступать на сценѣ отъ трехъ до пяти разъ въ недѣлю ¹⁾. До насъ дошла подневная записка репертуара московскихъ театровъ за 1806—1825 годы ²⁾. Изъ нея видно, что въ 1823 г. онъ выступилъ 53 раза (начиная съ мая мѣсяца), въ 1824 г. — 53 раза, въ 1825 г. — 80 разъ. Въ одной изъ позднѣйшихъ бумагъ, поданной Щепкинымъ театральному начальству, въ связи съ переговорами объ условіяхъ продленія контракта, читаемъ, что въ 1845 г. Щепкинъ выступилъ въ казенныхъ спектакляхъ (т.-е. не считая бенефисныхъ) 72 раза, въ 1846 г. — 53 раза, въ 1847 г. — 76 разъ, въ 1848 г. — 51 разъ, въ 1849 г. — 47 разъ. По дошедшимъ до насъ официальнымъ документамъ внѣшній ходъ службы Щепкина въ Императорскихъ театрахъ рисуется въ слѣдующемъ видѣ. Дирекція, во главѣ которой стояли просвѣщенные знатоки театра Кокошкинъ, а затѣмъ Загоскинъ, сразу оцѣнили все значеніе вступленія въ труппу Щепкина. Съ годами незамѣнимость Щепкина выяснялась все съ большею силою. Въ мартѣ 1832 г. предстояло возобновленіе контракта со Щепкинымъ. Когда Щепкинъ официально запросилъ дирекцію „благоугодна ли будетъ его служба при дирекціи на дальнѣйшее время и на какихъ условіяхъ?“, директоръ театровъ Загоскинъ написалъ на доношеніи Щепкина: „на сто лѣтъ, только бы прожилъ“. А въ официальной отвѣтной бумагѣ изъ театральной канторы говорилось, что „правлящій должность директора, камергеръ Михаилъ Николаевичъ Загоскинъ, въ уваженіе отличнаго таланта Щепкина пріятностью поставляетъ имѣть его на службѣ при Императорскихъ театрахъ на тѣхъ же самыхъ кондиціяхъ, какія были прежде“.

Съ 1832 г. Щепкинъ былъ опредѣленъ преподавателемъ декламации при театральной школѣ съ жалованьемъ 2,000 р. въ годъ. Въ 1837 г. Щепкинъ подалъ прошеніе о пятимѣсячномъ отпускѣ съ сохраненіемъ жалованья и выдачею пособія на поѣздку „въ южный край“ для поправленія здоровья. Щепкинъ писалъ въ прошеніи, что въ теченіе 14-лѣтней службы

1) *Московский Вѣстникъ*, 1830 г., № 3. „Нѣчто объ игрѣ Щепкина“.

2) „Ежегодникъ Императ. театровъ 1905—6 г.“. Приложение.

на московской сценѣ „отъ частой игры многотрудныхъ ролей и отъ огромности московской сцены (драматическіе спектакли часто шли тогда въ Большомъ театрѣ) голосъ его ослабѣлъ и нуждается въ отдыхѣ и лѣченіи“. Это не было преувеличеніемъ съ цѣлью подкрѣпленія просьбы объ отпускѣ. Въ письмѣ къ Сосницкому отъ 4 марта 1837 г. Щепкинъ также жаловался на утомленіе и охриплость горла (Щепкину шелъ 49 годъ) и даже выражалъ опасеніе, „какъ бы совсѣмъ не лишиться средствъ къ прокормленію семейства“. Въ томъ же письмѣ Щепкинъ сообщаетъ, что Загоскинъ отнесся съ большимъ участіемъ къ просьбѣ Щепкина объ отпускѣ, „но, — прибавляетъ Щепкинъ, — мнѣ этого мало; ежели онъ не выхлопочетъ какого-либо пособія и, Боже сохрани! еще и не выдадутъ жалованья впередъ, то я боюсь, чтобы вмѣсто одной болѣзни не изнывать отъ другой“.

На все это требовалось согласіе государя. Отпускъ былъ разрѣшенъ, но на сохраненіе жалованья во время отпуска Николай Павловичъ такъ и не соизволилъ, хотя разрѣшилъ выдать пособіе въ размѣрѣ 4,500 руб. асс. Это было полугодовое жалованье Щепкина (онъ получалъ тогда 4,000 руб., какъ актеръ, 2,000 р., какъ преподаватель театральной школы, 1,000 руб. на гардеробъ и 2,000 р. квартирныхъ; все это на ассигнаціи).

Въ 1843 г. Щепкинъ получилъ пенсію въ 1,142 р. 82 к. сер. въ годъ съ оставленіемъ на службѣ на два года и съ разрѣшеніемъ отпуска на 5 мѣсяцевъ въ Одессу. Въ благодарность за пенсію Щепкинъ по закону того времени долженъ былъ отслужить два года, получая пенсію въ счетъ жалованья. Въ 1845 г. контрактъ былъ продленъ на годъ съ жалованьемъ въ 1,142 р. 80 к. серебромъ въ годъ и разовыми по 35 р. 70 к. сер. за спектакль и ежегоднымъ бенефисомъ. Въ 1846 г. при продленіи контракта Щепкинъ просилъ прибавки 1,000 р. серебр. въ годъ, но согласія на это не послѣдовало, а лишь поспектакльная плата была увеличена до 40 р. Въ 1851 г. контрактъ былъ продленъ на три года на прежнихъ условіяхъ, при чемъ Щепкинъ тщетно выражалъ желаніе, чтобы въ контрактъ количество его выходовъ въ теченіе года было ограничено максимальнымъ предѣломъ. Въ 1852 г. между Щеп-

кинымъ и дирекціей, во главѣ которой стоялъ уже не Загоскинъ, а Гедеоновъ, произошло тяжелое пререканіе, указывавшее на то, что должностная театральная бюрократія въ это время съ легкимъ сердцемъ готова была чинить несправедливыя непріятности великому артисту. Щепкинъ былъ уволенъ въ отпускъ на 28 дней и воспользовался отпускомъ для гастролей въ Петербургъ. Тамъ, по желанію самого директора петербургскихъ театровъ, отпускъ Щепкина былъ послѣдовательно продолжаемъ съ 22 іюля до 1 октября 1852 г. для продолженія петербургскихъ гастролей Щепкина. Когда же Щепкинъ вернулся въ Москву, московская дирекція отказалась выдать ему жалованье за все время продленія отпуска. Это шло совершенно вразрѣзъ съ контрактомъ, по коему выступленіе на казенныхъ театрахъ, *въ какомъ бы городѣ они ни были*, одинаково считалось служебной обязанностью Императорскаго артиста. Щепкинъ протестовалъ, чиновники упорствовали, и хотя пререканіе кончилось въ пользу Щепкина, но оно доставило артисту немало обидныхъ огорченій.

Въ 1853 г. Щепкинъ получилъ отпускъ за границу во Францію и Италію для излѣченія сына Дмитрія. Въ эту заграничную поѣздку онъ познакомился съ Рашелью и внимательно приглядывался къ парижскимъ театрамъ. Въ 1854 году контрактъ съ Щепкинымъ былъ продленъ на прежнихъ условіяхъ на три года, а съ 1857 года Щепкинъ былъ оставленъ на продолженіе службы уже безъ контракта. Съ 1862 г. Щепкинъ, по собственному его желанію, вмѣсто перспективной платы сталъ получать не въ примѣръ другимъ фиксированную годовую сумму въ 2,000 руб. серебромъ. Въ апрѣлѣ 1863 г. Щепкинъ получилъ отпускъ съ сохраненіемъ содержанія для поѣздки въ Крымъ на все то время, которое потребуется для поправленія его здоровья. Изъ этого отпуска 75-лѣтній артистъ не вернулся. Онъ скончался 11 августа 1863 г. въ Ялтѣ ¹⁾.

Москвою не ограничивалась сценическая дѣятельность Щепкина за время его службы на московской сценѣ. Всю жизнь онъ усердно гастролитовалъ. Намъ извѣстны его гастролы въ Петербургъ въ 1822, 1828, 1832, 1844, 1852 гг. Каждый при-

¹⁾ „Ежегодн. Имп. театровъ“, 1902—1903 гг. Приложение 2-е.

ѣздъ Щепкина въ Петербургъ составлялъ событіе въ художественной жизни этой столицы. Въ 1828 г. его гастролы вызвали подробныя рецензіи въ прессѣ и даже полемику между *Сѣвѣрной Пчелой* и *Московскимъ Вѣстникомъ*. Петербургскіе триумфы Щепкина въ 1844 году такъ описывались въ „Репертуарѣ и Пантеонѣ“; „въ нынѣшнее пребываніе въ Петербургѣ Щепкинъ дѣлалъ просто чудеса: Александринскій театръ, до толъ никогда не видѣвшій у себя занятыми всѣхъ кресель и ложъ, сверху до низу кипѣлъ народомъ. Каждый разъ Щепкинъ былъ встрѣчаемъ и провожаемъ громомъ такихъ аплодисментовъ, къ которымъ привыкли въ избалованной столицѣ сѣвера только Рубини, Тамбурины, Віардо-Гарсія“ ¹⁾. Бѣлинскій въ своихъ театральныхъ отчетахъ не разъ указывалъ на то, что пріѣздъ въ Петербургъ Щепкина какъ-то внезапно подымалъ тонъ художественной игры на петербургской сценѣ и уровень художественныхъ оцѣнокъ въ петербургской публикѣ. Еще чаще Щепкинъ ѣздилъ на гастролы въ провинцію. До насъ дошли описанія его гастролей въ Казани, Тулѣ, Орлѣ, Нижнемъ-Новгородѣ и рядѣ другихъ городовъ. Онъ разъѣзжалъ буквально по всей Россіи. Его побуждали къ гастролямъ и художественныя соображенія, и матеріальные расчеты. Во время гастролей онъ съ большей свободой могъ разнообразить свой репертуаръ. Такъ, на примѣръ, онъ ѣздилъ однажды въ Нижній-Новгородъ только для того, чтобы сыграть роль Любима Торцова, которую въ Москвѣ не хотѣлъ оспаривать у Садовскаго, чтобы не лишать послѣдняго части „разовыхъ“. Но, кромѣ того, гастролы необходимы были для Щепкина въ качествѣ подсобнаго заработка, въ которомъ онъ всегда нуждался и благодаря многочисленности семьи, и благодаря своей широкой добротѣ и благотворительности, о которой намъ еще придется говорить въ послѣдующемъ изложеніи. Мы имѣемъ кое-какія свѣдѣнія о доходахъ Щепкина отъ гастролей: въ 1836 г. онъ собралъ въ Казани 5,000 р. ассигн. ²⁾, а въ 1858 г. въ Нижнемъ-Новгородѣ отъ 19 спектаклей онъ получилъ 700 р. (серебромъ?) ³⁾.

¹⁾ „Репертуаръ и Пантеонъ“, 1846 г., VII.

²⁾ Письмо Щепкина къ Сосницкому отъ 22 ноября 1836 г.

³⁾ Письмо къ сыну А. М. Щепкину отъ 27 авг. 1858 г.

Таковы внѣшнія рамки сценической дѣятельности Щепкина со времени его перехода въ Москву. Разсмотрѣнію внутренняго содержанія этой дѣятельности посвящаются слѣдующія главы нашего очерка. Пока замѣтимъ только, что временемъ полного расцвѣта творчества Щепкина слѣдуетъ признать 30-ые и 40-ые годы минувшаго столѣтія. Въ 50-хъ годахъ старость послѣдовательно вступаетъ въ свои права, силы артиста слабѣютъ, подкрадывается утомленіе. Надо сказать, однако, что то было лишь физическое утомленіе. Духъ артиста не угасалъ до послѣдняго момента его жизни. Нерѣдко и въ эти годы зрители бывали поражены яркими вспышками генія въ игрѣ Щепкина, напоминавшими лучшія его созданія въ эпоху расцвѣта его творчества.

Нѣтъ сомнѣнія, что источникъ столь устойчивой и творческой энергіи Щепкина коренился въ его энтузіастическомъ, можно сказать, религіозномъ поклоненіи искусству, которому онъ служилъ и въ существо котораго не переставалъ углубляться своимъ яснымъ, острымъ, дѣйственно-пытливымъ умомъ.

Всѣ сколько-нибудь чуткіе люди, приходившіе въ соприкосновеніе со Щепкинымъ, испытывали сильное впечатлѣніе отъ его глубокаго и серьезнаго увлеченія своимъ искусствомъ.

Мы еще будемъ имѣть случай говорить о томъ неутомимомъ усердіи, которое Щепкинъ всю жизнь вкладывалъ въ работу надъ подготовкой ролей. Теперь намъ важно установить, что эта настойчивость въ трудѣ надъ самоусовершенствованіемъ въ своемъ искусствѣ проистекала у Щепкина не просто изъ добросовѣстнаго отношенія къ принятымъ на себя обязанностямъ и не изъ безотчетной любви къ сценѣ. Конечно, какъ это бываетъ у всѣхъ выдающихся талантовъ, его влеченіе къ данной отрасли искусства являлось прежде всего выраженіемъ произвольнаго стремленія его художественной натуры. Но онъ всегда углублялъ это произвольное влеченіе, вкладывая въ него опредѣленный жизненный смыслъ. Онъ видѣлъ въ искусствѣ вообще и въ сценическомъ искусствѣ прежде всего — служеніе красотѣ и черезъ это — содѣйствіе счастью людей, ибо давать людямъ возможность пріобщаться къ художественной красотѣ не значитъ ли давать имъ возможность испытывать мгновенія величайшаго счастья? „Театръ

не забава, а великое, серьезное дѣло“, такова была основная руководящая мысль Щепкина при оцѣнкѣ своего искусства. Когда кн. Барятинскій обратился къ Щепкину за совѣтами относительно устройства театра въ Тифлисъ, Щепкинъ писалъ князю: „надѣюсь, что ваше сіятельство заботитесь насчетъ театра не для одной только забавы; но чтобы забава забавой, но и развивалось бы искусство, которое такъ полезно для народа. Во всѣ вѣка искусство было всегда впереди массы, а потому добросовѣстно занявшись онымъ, нечувствительно и масса подвигается впередъ“ ¹⁾. Ничѣмъ нельзя было такъ огорчить и разгнѣвать Щепкина, какъ несерьезнымъ отношеніемъ къ драматическому искусству. Какъ-то разъ Щепкина пригласили въ одинъ аристократическій домъ на репетицію любительскаго спектакля для выслушанія его замѣчаній. Щепкинъ вообще отличался тонкой дипломатичностью въ сношеніяхъ съ мало знакомыми людьми, но, увидѣвъ, что свѣтскія барыни и дѣвицы обращаютъ театръ въ пустую забаву, онъ не выдержалъ и вмѣсто ожидаемыхъ свѣтскихъ комплиментовъ заявилъ прямо: „по моему, если играть, такъ играть, а на вздоры и звать было незачѣмъ“ ²⁾.

„Театръ,—писалъ Щепкинъ Сосницкому въ 1831 г.,—у меня беретъ преимущество надъ семейными дѣлами“, а въ знаменитомъ своемъ письмѣ къ Гоголю отъ 22 мая 1847 г., съ рѣзкой отповѣдью попыткамъ Гоголя мистически истолковать „Ревизора“, Щепкинъ писалъ, между прочимъ: „у меня было въ жизни два владыки—сцена и семейство; первому я отдалъ все, отдалъ добросовѣстно, безукоризненно; искусство на меня собственно не будетъ жаловаться; я дѣйствовалъ неустомимо, по крайнему моему разумѣнію, и я передъ нимъ правъ; въ отношеніи же послѣдняго я не могу этого сказать“ ³⁾.

Итакъ, служеніе театру стоитъ для Щепкина на первомъ мѣстѣ. Этому служенію онъ готовъ жертвовать священнѣйшими для него привязанностями къ горячо любимой семьѣ. Театръ — его главная святыня. И во всю свою жизнь онъ не отвыкъ

¹⁾ „М. С. Щепкинъ“. М., 1914 г., стр. 197.

²⁾ Библіотека для Чтенія, 1864 г., № 2, ст. Афанасьева „Щепкинъ и его записки“..

³⁾ „М. С. Щепкинъ“. М., 1914 г., стр. 154, 175.

входить въ театръ, какъ въ святилище. Режиссеръ, прослужившій съ Щепкинымъ 30 лѣтъ, свидѣтельствуеть, что за все это время онъ ни разу не опоздалъ на репетицію; уже старикомъ онъ всегда являлся на репетиціи первымъ. Къ ошибкамъ товарищей, особенно начинающихъ, онъ не оставался равнодушнымъ и говорилъ: „въ искусствѣ, какъ и въ религіи, тотъ будь анаѳема-проклятъ, кто, видя грѣхъ и заблужденіе другого, не захочетъ его остановить и образумить“. Спектакли начинались тогда въ 7 час. Если Щепкинъ участвовалъ въ спектаклѣ, онъ къ шести часамъ былъ уже одѣтъ и загримированъ, осматривалъ сцену, обстановку, слѣдилъ, чтобы не было задержки въ приготовленіяхъ къ спектаклю. Онъ не любилъ, чтобы кто-нибудь особенно небрежно разгуливалъ по сценѣ передъ началомъ спектакля, онъ видѣлъ въ этомъ непочтеніе къ театру и, возмущаясь, говаривалъ: „театръ для актера храмъ; это его святилище; твоя жизнь, твоя честь, все принадлежитъ безповоротнo сценѣ, которой ты отдалъ себя; твоя судьба зависить отъ этихъ подмостковъ; относись съ уваженіемъ къ этому храму и заставь уважать его другихъ; священнодѣйствуй или убирайся вонъ!“

Опираясь на эти идеальныя воззрѣнія, Щепкинъ властью нравственнаго авторитета вліялъ и на товарищей. Однажды молодой актеръ, склонный покучивать, слишкомъ запоздалъ къ началу спектакля. Щепкинъ сѣлъ ждать его у актерскаго подъѣзда. Тотъ, завидѣвъ Щепкина, стрѣлой промчался въ уборную и началъ поспѣшно гримироваться. Щепкинъ ничего не сказалъ молодому товарищу, но, явившись въ его уборную, все время, пока тотъ гримировался, простоялъ молча за его стуломъ. И долго потомъ молодой артистъ помнилъ это щепкинское молчаніе.

Прекрасно говоритъ режиссеръ Соловьевъ, современникъ Щепкина, въ своихъ воспоминаніяхъ: „въ любви Щепкина къ искусству было что-то святое и религіозное; начнись гоненіе на драматическое искусство, какъ было нѣкогда гоненіе на христіанство, и онъ былъ бы первымъ мученикомъ“¹⁾.

¹⁾ „Ежегодникъ Имп. театровъ“, 1895—1896 гг. Приложение I. „Отрывки изъ памятной книжки отставнаго режиссера“; *Историч. Вѣстникъ*, 1900 г. августъ, „Воспоминанія о Щепкинѣ“.

Это энтузіастическое отношеніе къ искусству вызывало въ душѣ Щепкина способность неподдѣльно радоваться сценическимъ успѣхамъ другихъ артистовъ. Хорошо знавшіе Щепкина свидѣтельствуютъ, что онъ „всегда радовался чужому таланту и никогда не желалъ уменьшить его достоинства; когда съ нимъ, бывало, говорили о какомъ-нибудь артистѣ и спрашивали его мнѣнія, онъ дѣлалъ оцѣнку таланта такъ вѣрно и съ такою точностью и удовольствіемъ, будто говорилъ о цѣнности рѣдкихъ монетъ, въ то же время любясь ими“. Появленіе новаго таланта всегда было для Щепкина истиннымъ праздникомъ. „Бывало, репетируетъ какой-нибудь новичокъ,—разсказываетъ режиссеръ Соловьевъ,—придетъ Щепкинъ и слушаетъ, и если замѣтитъ малѣйшій признакъ дарованія, поймаетъ хотя нѣсколько словъ, сказанныхъ съ чувствомъ и увлеченіемъ, то приходитъ въ восторгъ, обнимаетъ новичка, цѣлуетъ, плачетъ, смѣется и съ этой минуты начинаетъ носиться съ нимъ, какъ мать съ ребенкомъ“¹⁾.

Мы знаемъ фактическіе тому примѣры. Щепкинъ далъ русской сценѣ Шумскаго, рано оцѣнивъ въ этомъ юношѣ задатки будущаго большаго артиста; онъ взялъ Шумскаго въ свой домъ, слѣдилъ за его художественнымъ воспитаніемъ, строго выговаривая ему за ошибки и увлеченія въ его первыхъ шагахъ на сценическомъ поприщѣ; это были чисто-отеческіе разности, которые могли быть внушены только великой любовью и къ искусству, и къ самому Шумскому. „Какъ-то разъ,—разсказываетъ очевидецъ,—лишь только Шумскій показался въ домѣ Щепкина, Михаилъ Семеновичъ, не давъ ему опомниться, обрушился на него слѣдующей тирадой:

„— Мерзкая, самолюбивая физіономія! Смазливая бабья рожа для тебя дороже, интереснѣе всего твоего дѣла, дороже истины! Ты какъ долженъ былъ загримироваться? Какъ? Въ уродливомъ тѣлѣ душевная красота. А ты что изображалъ? Скажите, какой купидонъ!

„— Ради Бога, не сердитесь, Михаилъ Семеновичъ.

„— Я давно Михаилъ Семеновичъ, а вотъ ты—Купидоновичъ!

¹⁾ Ibid.

„— Ну, извините.

„— Поди извиняйся передъ авторомъ, передъ театромъ, а передо мной нечего,—говорилъ Щепкинъ, шагая изъ угла въ уголъ“.

Уже глубокимъ старикомъ Щепкинъ съ такимъ же восторгомъ благословлялъ на сценическій путь Г. Н. Позднякову (Федотову). И Федотова жила въ домѣ Щепкина, и ее онъ напутствовалъ указаніями на необходимость неустанной работы надъ самоусовершенствованіемъ, и когда публика на первомъ дебютѣ юной артистки расточала ей бурныя оваціи, Щепкинъ стоялъ у кулисъ, стучалъ палкой и все твердилъ: „но помни, что еще много надо работать“.

Беззавѣтная преданность Щепкина сценѣ выражалась и въ томъ, что онъ всегда готовъ былъ бесѣдовать о сущности драматическаго искусства, о которомъ не уставалъ размышлять. Сходилъ ли онъ съ собесѣдникомъ, извѣстными спеціальными познаніями по театру; попадалъ ли онъ въ кружокъ людей, охваченныхъ интересомъ къ сценѣ, или просто чувствовалъ пріятное настроеніе среди симпатичнаго ему общества, во всѣхъ этихъ случаяхъ онъ съ особеннымъ удовольствіемъ навелъ рѣчь на вопросы искусства, на теорію и исторію сценическаго творчества. Несторъ Кукольникъ рассказываетъ, какъ онъ, заѣхавъ въ Москву въ 1834 г. вмѣстѣ съ Каратыгиными, ежедневно видѣлся съ Щепкинымъ, который въ 8 часовъ утра аккуратно являлся къ Кукольнику, и до того времени, когда Щепкину нужно было отправляться въ театральное училище, у нихъ шли оживленнѣйшія бесѣды о театрѣ и о теоріи сценическаго искусства. Щепкинъ такъ увлекался этими бесѣдами, что нерѣдко опаздывалъ въ училище, „а одинъ разъ и совсѣмъ туда не попалъ по милости новой теоріи драматическаго искусства“, которую онъ обсуждалъ вмѣстѣ съ Кукольникомъ ¹⁾. Въ „Литературной кофейнѣ“ въ Москвѣ, служившей въ то время своего рода литературно-художественнымъ клубомъ, приходъ Щепкина, какъ сообщаетъ Галаховъ, всегда являлся сигналомъ къ начатію интереснѣйшихъ и горячихъ споровъ, „причемъ Щепкинъ спорилъ горячо, но не раздражительно, съ един-

¹⁾ Русск. Старина, 1888 г., № 11.

ственной цѣлью уяснить предметъ, допускавшій различные на себя взгляды“. „Такое искреннее отношеніе къ предмету спора нравилось всѣмъ намъ, — говоритъ Галаховъ, — и привлекало къ артисту; мы видѣли, что онъ вѣренъ данному имъ себѣ обѣту — учиться и весь вѣкъ доискиваться истины“¹⁾.

Заѣзжалъ ли Щепкинъ въ провинціальный городъ на гастролі и тамъ послѣ спектакля устраивалась вечеринка, благодаря Щепкину въ большинствѣ случаевъ обычное провинціальное переливаніе изъ пустого въ порожнее смѣнялось одушевленной бесѣдой все о тѣхъ же любезныхъ сердцу артиста вопросахъ театра. Такъ, наприм., въ статьѣ о гастролі Щепкина въ Орлѣ въ маѣ 1842 г. авторъ, мѣстный орловскій житель, пишетъ въ заключеніе: по окончаніи спектакля мы еще провели съ Щепкинымъ вмѣстѣ нѣсколько часовъ у П. А. Бурнашева. И старые и новые знакомые Щепкина, собравшіеся сейчасъ же послѣ спектакля, благодарили знаменитаго артиста, который въ нашемъ кругу такъ охотно, добродушно разговаривалъ о предметѣ, столько ему близкомъ, о искусствѣ сценическомъ. Мы увѣрены, что слушать объ этомъ мнѣнія знаменитаго художника въ тысячу разъ полезнѣе, чѣмъ прочесть сотни нѣмецкихъ эстетикъ“²⁾. Наконецъ, вотъ еще разсказъ, изображающій Щепкина опять въ иной совершенно обстановкѣ. Щепкинъ пришелъ въ гостиницу Дрезденъ, гдѣ остановилась семья, съ которой семьѣ Щепкиныхъ предстояло затѣмъ породниться. „Щепкинъ былъ хорошо настроенъ при нашей встрѣчѣ, — сообщаетъ разсказчица, — спокойно расположившись въ креслѣ, съ сигарой въ небольшой, полной рукѣ онъ тихо улыбался, прихлебывая изъ стакана чай, и велъ одушевленную бесѣду“. О чемъ же шла бесѣда? Да все о томъ же, о театрѣ и сценическомъ искусствѣ: „онъ разсказывалъ о театрѣ и о постановкѣ нѣкоторыхъ новыхъ пьесъ по случаю пріѣзда въ Москву артиста Мартынова; онъ припоминалъ тутъ, о чемъ всегда любилъ вспоминать, — какъ на глазахъ его подвинулось впередъ театральное искусство“³⁾.

¹⁾ *Русская Старина*, 1886 г., іюнь, ст. Галахова „Литературная кофейня въ Москвѣ“.

²⁾ *Репертуаръ и Пантеонъ*, 1842 г., XIII „Провѣздъ Щепкина черезъ Орелъ“.

³⁾ *Русск. Арх.*, 1889 г., I. — А. Щепкина: „Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ“.

Изъ всего, сказаннаго выше, думается намъ, достаточно ясно видно, въ какой мѣрѣ духовные интересы Щепкина были прикованы къ театру. Но здѣсь намъ предстоитъ развить ту мысль, которая уже высказана въ началѣ этого очерка. Это увлеченіе Щепкина театромъ вовсе не означало того, что, кромѣ театра, онъ ничего не видѣлъ въ жизни. Какъ разъ наоборотъ, самый его интересъ къ театру принималъ глубоко-серьезный характеръ именно потому, что въ кругъ этого интереса онъ включалъ всѣ свои переживанія, волненія, размышленія по поводу всего, что его окружало. А онъ откликался своей чуткой душой на всѣ серьезныя стороны жизни, откликался на нихъ и какъ художникъ, и какъ человѣкъ, и какъ гражданинъ. „Я хочу жить, все знать, все видѣть“,—говорилъ онъ уже на порогѣ могилы. Таковъ былъ и всегда его жизненный девизъ.

Онъ любилъ быть окруженнымъ людьми. Его собственный домъ всегда былъ полонъ народа. Это было въ одинаковой мѣрѣ слѣдствіемъ и его общительности и его доброты. До насъ дошло нѣсколько описаній домашняго обихода Щепкина. Въ центрѣ всѣхъ этихъ описаній стоитъ одна и та же картина. Длинный столъ въ большой столовой. За столомъ—не менѣе двухъ десятковъ человѣкъ старыхъ, молодыхъ, домашнихъ и стороннихъ; Елена Дмитриевна съ пріятной и кроткой улыбкой спокойно, но ловко и неумоимо слѣдитъ за всѣми и всѣхъ ублажаетъ; подаются громадныя блюда на всю эту многочисленную компанію и самоваръ такой гигантскій, что паръ изъ него валить, какъ изъ тендера. Шумно и весело. Тутъ и семья артиста, и живущіе въ домѣ пріемные родные и чужіе, и гости, и бѣдные студенты, являвшіеся по три, по четыре обѣдать къ Щепкину. Въ центрѣ одушевленной трапезы—полная, круглая фигура Михаила Семеновича съ привлекательно-добродушнымъ лицомъ. Пріятныя черты лица его и сѣрые съ поволокою глаза проникнуты живостью и умомъ. Сохранившіеся еще свѣтлорусые волосы, спускаясь на шею, слегка завиваются на концахъ. Онъ много говоритъ. Голосъ его звучитъ громко и мягко, полныя губы быстро шевелятся, и умный взглядъ во время рѣчи сопровождается энергичнымъ движеніемъ руки, сжимающейся въ кулакъ. Въ минуты возбужден-

наго чувства и мысли онъ вскакиваетъ съ мѣста и бурно на-
пираетъ на собесѣдника.

Въ 1831 г. семья Щепкина состояла изъ 24 человѣкъ, въ
40-хъ годахъ она сократилась до 14: кто сталъ жить само-
стоятельно, кого уже не было на свѣтѣ. Но домъ Щепкина
постоянно пополнялся тѣми, кто находилъ себѣ жизненный
пріютъ подъ кровомъ великодушнаго артиста. „Жалко мнѣ эту
старуху, она совсѣмъ одинока,—говаривалъ иногда Щепкинъ
женѣ,—я просилъ ее переѣхать къ намъ на житье“. И послѣ
этого въ домѣ появлялось новое лицо. Онъ перевезъ къ себѣ
всю семью своего отца: мать, трехъ пожилыхъ сестеръ и брата.
Когда умеръ Барсовъ, у котораго онъ нѣкогда началъ въ
Курскѣ сценическую карьеру, онъ перевелъ къ себѣ всѣхъ дѣ-
тей стараго пріятеля. Будущій профессоръ Бабстъ, пришедшій
въ Москву съ обозомъ для поступленія въ университетъ, прі-
ютился у того же Щепкина. Я уже говорилъ, что Шумскій и
позднѣ Познякава (Федотова) жили у Щепкина. Тамъ же жила
въ старости сестра Мочалова послѣ смерти трагика, нѣкогда
также извѣстная актриса, которую Щепкинъ называлъ „моя
милая трагедія“ и съ которой онъ любилъ декламировать на
старинный манеръ діалоги изъ озеровскихъ пьесъ. И на много
еще можно было бы удлинить списокъ тѣхъ, кто находилъ
родной пріютъ въ домѣ Щепкина. Извѣстно, наприм., какъ
отечески опекалъ онъ принятаго къ нему въ семью молодого
Лентовскаго.

Не благотворительность только превращала домъ Щепкина
въ вѣчно шумящій человѣческій улей. Этотъ домъ былъ
однимъ изъ умственныхъ центровъ. Тамъ слѣдили за всѣмъ
новымъ и живымъ и въ искусствѣ, въ литературѣ и въ обще-
ственной жизни. Своею личностью Щепкинъ крѣпко связы-
валъ міръ сцены съ міромъ избраннѣйшей столичной интелли-
генціи того времени. Вскорѣ по переселеніи въ Москву Щеп-
кинъ сталъ уже своимъ человѣкомъ въ кругу Кокошкина, За-
госкина, Аксаковыхъ, Погодина ¹⁾. Черезъ погодинскій кругъ

¹⁾ Въ дневникѣ Погодина съ 1828 г. начинаются упоминанія о встрѣ-
чахъ Погодина съ Щепкинымъ у Аксаковыхъ. Запись 1828 г.: „обѣдалъ у
Аксаковыхъ. Слушалъ съ удовольствіемъ актера Щепкина. Пресмѣшно пред-
ставлялъ Щепкинъ Кокошкина и Шаховскаго... съ большимъ удовольствіемъ

онъ соприкоснулся и съ Пушкинымъ, и Пушкинъ въ изящно-трогательной формѣ засвидѣтельствовалъ, какъ высоко онъ ставилъ Щепкина и значеніе его дѣятельности. Извѣстно, что Щепкинъ началъ писать свои „Записки“ по настоянію Пушкина, послѣ того какъ поэтъ принесъ ему толстую тетрадь, на первомъ мѣстѣ которой собственноручно написалъ: „Записки актера Щепкина. Я родился въ Курской губерніи, Обоянскаго уѣзда, въ селѣ Красномъ, что на рѣчкѣ Пенкѣ“... Къ этому же кругу знакомствъ относится и тѣсная близость Щепкина съ Гоголемъ, начало которой было положено самимъ Гоголемъ. Только что выступившій на поприще литературной извѣстности, авторъ „Вечеровъ на хуторѣ близъ Диканьки“ въ началѣ 1832 г. проѣздомъ черезъ Москву явился къ Щепкину во время обѣда и, никому изъ присутствующихъ еще не знакомый, началъ съ малороссійской фразы: „Ходить гарбузь по городу, ище своего роду“. Щепкинъ по своему обыкновенію ласково пригласилъ незнакомца откушать хлѣба-соли. Гость всѣхъ тотчасъ обворожилъ занимательнымъ разговоромъ. Только при послѣднемъ блюдѣ Щепкинъ спросилъ гостя о его фамиліи и получилъ въ отвѣтъ: „Зовутъ меня Николай Васильевичъ Гоголь“. Такъ начавшееся знакомство перешло въ дружбу при появленіи „Ревизора“ и „Женитьбы“. Съ Щепкинымъ Гоголь оживлялся, чувствовалъ себя радостно и весело; обыкновенно они начинали разговоръ шутивными малороссійскими фразами, Щепкинъ сыпалъ разсказами изъ своихъ богатыхъ жизненныхъ наблюденій [нѣкоторыя изъ нихъ были использованы Гоголемъ въ его произведеніяхъ: „полюби насъ черненькими“; о дикой кошкѣ, какъ предвѣстницѣ смерти Пульхеріи Ивановны; о лишнемъ кускѣ, для котораго, какъ для городничаго въ церкви, всегда въ желудкѣ мѣсто найдется,¹⁾]; такъ

говорилъ съ Щепкинымъ о театрѣ“. Въ 1829 г. лѣтомъ Погодинъ ѣздилъ съ Щепкинымъ въ Малороссію. Въ 1830 г. Погодинъ, Аксаковы и Щепкинъ нерѣдко посѣщаютъ троицкій трактиръ. Щепкинъ разсказывалъ тамъ забавныя подробности о Малороссіи, которыя Погодинъ налету записывалъ и потомъ вставлялъ въ свою повѣсть. Барсуковъ: „Жизнь и труды Погодина“, т. II, стр. 218, 316; т. III, стр. 106. Тамъ же дальнѣйшія упоминанія о сношеніяхъ Погодина съ Щепкинымъ: т. III, стр. 265, 309, 316; т. XI, стр. 339, 340; т. XII, стр. 7, 34, 464; т. XIV, стр. 426—442.

¹⁾ Напомнимъ, что и другіе писатели обязаны Щепкину сюжетами нѣ-

проходилъ обѣдъ, послѣ котораго два пріятеля — поэтъ и артистъ, — счастливые и довольные, „принимались за Бенкендорфа“, т.-е. начинали варить голубую жженку. Яснымъ доказательствомъ взаимнаго душевнаго влеченія Щепкина и Гоголя служить дошедшая до насъ ихъ переписка ¹⁾, а въ этой перепискѣ всего болѣе свидѣтельствуешь о прочности ихъ отношеній то обстоятельство, что Щепкинъ рѣшался возражать Гоголю и упрекать его съ такой рѣзкостью и энергіей выражений, на которую уполномочиваетъ людей только дѣйствительная дружба, и это нисколько не ослабляло устойчивости ихъ взаимныхъ симпатій. Гоголь всегда принималъ близко къ сердцу жалобы Щепкина на отсутствіе пригоднаго матеріала для сценическаго творчества, на непоявленіе хорошихъ пьесъ и ролей ²⁾. Въ 1840 г. Гоголь, уѣзжая изъ Москвы въ Римъ, обѣщалъ Щепкину отдать ему для бенефисовъ свои пьесы и еще раньше приготовить что-нибудь переводное. Въ Италіи Гоголь организовалъ переводъ итальянской комедіи „Дядька въ затруднительномъ положеніи“, исполненный жившими въ Римѣ художниками и редактированный самимъ Гоголемъ. Посылая Щепкину эту комедію въ 1841 г., Гоголь съ чрезвычайной заботливостью сообщаетъ артисту различныя свѣдѣнія и замѣчанія, которыя могли бы пригодиться для игры его въ этой пьесѣ ³⁾. Въ 1842 г. Гоголь предоставилъ Щепкину навсегда

которыхъ своихъ произведеній: „Сорока-воровка“ Герцена, „Собачка“ Соллогуба созданы на основаніи рассказовъ Щепкина.

¹⁾ См. эту переписку въ изданіи Шенрока „Письма Гоголя“, 4 тома.

²⁾ См. наприм., письмо Гоголя къ Погодину отъ 1 декабря 1838 г. „Меня ты очень разжалобилъ Щепкинымъ. Мнѣ самому очень жалко его; я даже, признаюсь, намѣренъ собрать черновые, какіе у меня есть, лоскутки истребленной мною комедіи и хочу что-нибудь для него изъ нихъ сшить“ ... (Письма, I, стр. 548—549). Въ записной книжкѣ Гоголя 1842 года читаемъ: „О Щепкинѣ. Вмѣшали въ грязь, заставляютъ играть мелкія, ничтожныя роли, надъ которыми нечего дѣлать. Заставляютъ то дѣлать мастера, что дѣлаютъ ученики. Это все равно, что архитектора, который возноситъ геніально соображенное зданіе, заставлять быть каменщикомъ и дѣлать кирпичи.“ Сочиненія Гоголя, изд. X, т. VI, стр. 497.

³⁾ Ibid., II, стр. 61—64. Письмо отъ 10 авг. 1840 г. къ Щепкину. Еще ранѣе Гоголь перевелъ для Щепкина Мольерова Сганареля. Переводъ былъ сдѣланъ въ 1839 г., а на сцену поставленъ въ 1840 г. Сочиненія Гоголя, изд. X, т. VI, стр. 752—753.

исключительное право на постановку всѣхъ своихъ драматическихъ отрывковъ ¹⁾. Въ 1841 г. Гоголь, собираясь изъ Рима въ Россію и чувствуя потребность въ виду угнетеннаго состоянія духа въ близкихъ ему по сердцу провожатыхъ, мечтаетъ о томъ, чтобы за нимъ пріѣхали Константинъ Аксаковъ и Щепкинъ ²⁾. И уже послѣ того, какъ Щепкинъ съ возмущеніемъ ополчился на мистическіе комментаріи Гоголя къ „Ревизору“, Гоголь нисколько не измѣнился къ Щепкину и писалъ къ Шевыреву: „Щепкина обними и скажи, что нетерпѣливо желаю его видѣть“ ³⁾.

Близко сходясь съ Аксаковыми, Погодинымъ, Гоголемъ на почвѣ художественныхъ интересовъ, Щепкинъ въ то же время всей душой примыкалъ къ западническому кружку Грановскаго, Герцена, Бѣлинскаго. Головачева-Панаева, прожившая нѣкоторое время въ Москвѣ въ 1839 г., сообщаетъ, что, когда при ней весь этотъ кружокъ ежедневно собирался у Герцена, Щепкинъ былъ непремѣннымъ участникомъ этихъ собраній и, когда однажды онъ не явился, Кетчеръ отправился его разыскивать. Оказалось, что Щепкинъ поѣхалъ въ баню; Кетчеръ пустился за нимъ туда и привезъ-таки Щепкина къ Герцену прямо изъ бани, краснаго, какъ ракъ ⁴⁾. И въ этомъ кругу Щепкинъ не только считался своимъ, его любили съ особенной нѣжностью; стоитъ обратить вниманіе, напр., на то, какимъ тономъ ласковой нѣжности всегда упоминаетъ о Щепкинѣ Бѣлинскій въ своихъ письмахъ изъ Петербурга къ московскимъ пріятелямъ и какъ радъ былъ Бѣлинскій отправиться вмѣстѣ съ Щепкинымъ въ поѣздку по югу Россіи въ 1846 г. ⁵⁾. Всѣмъ извѣстно, какой теплотой чувства проникнуто у Герцена описаніе его свиданія со Щепкинымъ уже въ Лондонѣ въ 1853 г., несмотря на то, что при этомъ свиданіи они диаметрально разошлись во взглядахъ на политическіе вопросы.

Позднѣе Щепкинъ также близко сошелся съ Тургеневымъ. Когда въ 1852 г. Тургеневъ за письмо о смерти Гоголя былъ

¹⁾ Ibid., II, стр. 234—235, 238.

²⁾ Ibid., II, стр. 98, письмо къ С. Аксакову отъ 5 марта 1841 г.

³⁾ Ibid., IV, стр. 200.

⁴⁾ *Историч. Вѣстникъ*, 1889 г., февраль.

⁵⁾ Письма Бѣлинскаго, изданіе Ляцкого.

сосланъ на безвыѣздное житѣе въ деревнѣ и томился скукою въ этомъ заточеніи, Щепкинъ первый пріѣхалъ изъ Москвы навѣстить Тургенева, продѣлавъ для этого 300 верстъ на почтовыхъ ¹⁾. Пріѣзжая въ Москву, Тургеневъ непременно посѣщалъ Щепкина, и Щепкинъ любилъ въ присутствіи Тургенева анализировать типы, выведенные въ тургеневскихъ пьесахъ ²⁾. Насколько умѣлъ Щепкинъ вызвать любовь къ себѣ, какъ къ человѣку, можно видѣть изъ всей исторіи его отношеній къ Шевченкѣ. Смотри объ этомъ ихъ переписку ³⁾, пересказывать которую я уже не рѣшаюсь, дорожа мѣстомъ, и упомяну лишь о томъ, что когда Щепкинъ пріѣхалъ къ Шевченкѣ въ Нижній-Новгородъ, Шевченко писалъ въ дневникѣ: „праздникамъ праздникъ и торжество изъ торжествъ—пріѣхалъ Щепкинъ“, а послѣ отъѣзда послѣдняго Шевченко писалъ: „шесть дней полной радостно-торжественной жизни! И чѣмъ заплачу я тебѣ, мой старый, мой единый друже? Чѣмъ заплачу я тебѣ за это счастье?.. Любовью! но я люблю тебя давно, да и кто, зная тебя, не любитъ?“ „...Ярче, лучезарнѣе великаго артиста стоитъ передъ мною великій человѣкъ, кротко улыбающійся, другъ мой единый, искренній мой, незабвенный Михайло Семеновичъ Щепкинъ“. Это писалось въ *дневникѣ*, а не въ письмѣ къ Щепкину.

Итакъ, Щепкинъ былъ связанъ тѣсными духовными узами со всѣми слоями передовой московской интеллигенціи того времени. Въ чемъ же состояли эти узы?

Конечно, къ Щепкину превлекала прежде всего яркая талантливость его натуры, а сердечность любви къ нему его пріятелей была внушаема его чарующей общительностью въ соединеніи съ высокими моральными его достоинствами: отзывчивой добротой, высоко развитымъ чувствомъ долга и никогда не покидавшимъ его сознаніемъ собственнаго достоинства. Люди, недоброжелательствовавшіе Щепкину, поговаривали о томъ, что онъ грѣшитъ интриганствомъ и угодничествомъ передъ сильными міра сего, что онъ неискрененъ и вѣроломъ, что

1) *Истор. Вѣстникъ*, 1898 г., октябрь.

2) *Истор. Вѣстникъ*, 1900 г., августъ: „Воспоминанія о Щепкинѣ“.

3) „М. С. Щепкинъ“, изд. А. М. Щепкина, стр. 188 и слѣд.

на увѣренія въ любви и дружбѣ, расточавшіяся имъ направо и налѣво, нельзя было полагаться.

Внѣшнимъ основаніемъ для такихъ толковъ, очевидно, служила та черта характера Щепкина, которая сложилась у него подъ вліяніемъ полного превратностей жизненнаго опыта; мы видѣли выше, чрезъ какія испытанія пришлось ему пройти, пока онъ достигъ положенія, соотвѣтственнаго его дарованіямъ. И житейскій опытъ дѣйствительно выработалъ въ немъ осторожнаго и благоразумно - предусмотрительнаго политика, съ „хитрецей“, какъ онъ самъ иногда про себя выражался. Но во всемъ, что намъ извѣстно о жизни Щепкина, мы не находимъ ни одного факта, который указывалъ бы на то, что Щепкинъ пускалъ въ ходъ свою „политику“ во вредъ другимъ или къ униженію собственнаго достоинства. Если указывалось на то, что Щепкинъ не сходился съ Мочаловымъ, то причиною тому была совершенная противоположность въ ихъ отношеніяхъ къ артистическимъ обязанностямъ; Щепкинъ восторгался гениемъ Мочалова, но не могъ примириться съ тѣмъ, что великій трагикъ пренебрегалъ работой надъ ролями; но человекъ, близко наблюдавшій обоихъ артистовъ въ ихъ театральнѣйшей дѣятельности, режиссеръ Соловьевъ, свидѣтельствуєтъ категорически, что если между Щепкинымъ и Мочаловымъ не было дружбы, то это нисколько не мѣшало имъ, однако, всегда оставаться хорошими товарищами.

Въ послѣдній періодъ дѣятельности Щепкина критики и публика нерѣдко противопоставляли Щепкину Прова Садовскаго, какъ еще болѣе крупнаго представителя сценическаго художественнаго реализма. Естественнѣе, что между обоими артистами существовало извѣстное художественное соревнованіе, но и въ этомъ соревнованіи сказывалось все благородство натуры Щепкина. У насъ есть достовѣрныя и безпристрастныя свидѣтельства о томъ, что Щепкинъ открыто отдавалъ должное дарованіямъ Садовскаго. Очень вѣско показаніе по этому вопросу композитора Сѣрова, который самъ являлся какъ разъ поклонникомъ Садовскаго. Вотъ какъ разсказываетъ Сѣровъ о вечерѣ, проведенномъ имъ со Щепкинымъ у Казначеева: „мнѣ рассказали, что Щепкинъ чрезвычайно самолюбивъ и рѣшительно всѣхъ бранить. Напротивъ, я нашель,

что онъ говоритъ о себѣ съ тѣмъ вѣсомъ, который даетъ истинный талантъ въ его годы, что онъ не хвалитъ другихъ актеровъ безусловно, потому что не за что, а между тѣмъ признаетъ, что въ Мартыновѣ больше таланта, нежели въ немъ; потомъ онъ признаетъ, что еще далеко не вполне владѣетъ гоголевскимъ языкомъ (цитируемое письмо Сѣрова относится къ 1846 г.), который, по словамъ его, страшно натураленъ и требуетъ чуть ли не цѣлой новой генераціи актеровъ, что, однако, въ Москвѣ есть актеръ Садовскій, который чуть ли не совсѣмъ постигъ тайну гоголевскаго языка и онъ, Щепкинъ, не перестаетъ постоянно удивляться Садовскому, какъ ты думаешь, въ какой роли? Замухрышкина въ „Игрокахъ“ Гоголя“¹⁾.

Наиболѣе рѣзкіе отрицательные отзывы о Щепкинѣ дошли до насъ отъ актера и водевилиста Д. Т. Ленскаго, который упрекалъ Щепкина за то, что онъ не сдѣлалъ ничего для современной постановки памятника на могилѣ Мочалова²⁾. Не знаемъ, зависѣло ли тутъ что-нибудь отъ Щепкина, но намъ извѣстно зато, что Щепкинъ предоставилъ у себя въ домѣ чисто родственныя пріютъ сестрѣ умершаго Мочалова, успокоивъ тѣмъ на рядъ лѣтъ ея старость. Пожалуй, что это стоитъ постановки памятника на могилѣ товарища. Тотъ же Ленскій упрекалъ Щепкина въ неискренней ласковости ко всѣмъ и каждому. Очень возможно, что Щепкинъ со многими бывалъ радушенъ просто по привычкѣ къ такому пріему обращенія. Но не слѣдуетъ забывать при этомъ, что, съ одной стороны, онъ былъ ласковъ и въ высшей степени деликатенъ и съ совсѣмъ маленькими людьми, отъ которыхъ онъ нисколько не зависѣлъ и которые сами скорѣе нуждались въ немъ³⁾, а съ другой стороны, у насъ есть факты, показываю-

¹⁾ *Русская Старина*, 1877 г., мартъ, стр. 527—528.

²⁾ *Русская Старина*, 1880 г., т. 29, октябрь, „Дмитрій Тимофеевичъ Ленскій“.

³⁾ Вотъ характерная сценка: начинающій, молодой авторъ ставитъ свой первый водевиль. Въ роли, которую играетъ Щепкинъ, по неопытности автора наболтано много лишняго. Щепкинъ послѣ считки отводитъ молодого челоѡчка въ сторону и проситъ кое-что убавить отъ роли, „если вы позволите“. Молодой авторъ былъ отъ души растроганъ такой деликатностью перваго комика. „Отрывки изъ памятной книжки отставнаго режиссера“. „Ежегодникъ Импер. театровъ“ 1895—1896 г. Приложение I.

щіе, что Щепкинъ былъ способенъ къ рѣшительному и даже рѣзкому тону съ людьми, власть имѣющими, когда предстояло защитить собственное достоинство или достоинство искусства. Такъ, я уже приводилъ разсказъ о томъ, какъ откровенно и рѣзко осудилъ Щепкинъ аристократовъ, забавлявшихся любительскимъ спектаклемъ.

Какъ-то разъ Щепкинъ рекомендовалъ одного своего воспитанника крупному вельможѣ въ управляющіе фабрикой. „Мы не сошлись съ вашимъ воспитанникомъ, г. Щепкинъ,—сказалъ вельможа,—онъ очень дорого цѣнитъ свои труды, а между тѣмъ онъ въ моемъ домѣ пользовался бы особыми выгодами—и потому онъ могъ бы сдѣлать уступку въ деньгахъ“.—„Какими же особыми выгодами, князь?“—спросилъ Щепкинъ. „Онъ обѣдалъ бы за моимъ столомъ,—отвѣтилъ аристократъ,—а сознайтесь, что ему не всегда удастся обѣдать съ порядочными людьми“. И вотъ, что на это возразилъ артистъ: „по крайней мѣрѣ до сихъ поръ ему это постоянно удавалось,—сказалъ Щепкинъ,—онъ съ самаго дѣтства обѣдаетъ со мной, и я съ него за это денегъ не бралъ“. Есть и другой разсказъ о томъ, какъ Щепкинъ рѣшился представить свои возраженія на совѣты, которые кн. Шаховской давалъ молодой актрисѣ. Князь вспикѣлъ и язвительно набросился на Щепкина, но послѣдній сказалъ этому непосредственному своему начальнику: „вамъ, князь, угодно было обидѣться, но и я не молодой человѣкъ“. Князь въ концѣ-концовъ долженъ былъ признать себя неправымъ ¹⁾.

Нужно принять во вниманіе и то, что, несмотря на общепризнанность таланта Щепкина, отношенія его съ дирекціей театровъ вовсе не были неизмѣнно гладкими, и ему приходилось порой терпѣть немалыя непріятности, обыкновенно не выпадающія на долю искательныхъ и угодливыхъ подчиненныхъ.

¹⁾ *Историческій Вѣстникъ*, 1898 г., октябрь. Въ *Русской Старинѣ* въ 1905 г. напечатаны „Записки стараго актера“. Здѣсь, между прочимъ, читаемъ: „Щепкинъ никогда не стѣснялся высказывать правду. За весь длинный періодъ моей службы въ Маломъ театрѣ мнѣ ни разу не пришлось замѣтить, чтобы Щепкинъ говорилъ о комъ нибудь дурно за глаза, но онъ всегда высказывалъ прямо, открыто правду всякому, за что былъ нелюбимъ многими“.

Выше, излагая внѣшній ходъ театральной службы Щепкина, приводилъ примѣръ такихъ столкновений. Въ письмахъ Щепкина къ Сосницкому не разъ встрѣчаемъ признаніе въ томъ, что Щепкинъ переживаетъ тяжелыя минуты отъ театральныхъ не порядковъ, а въ одномъ письмѣ Щепкинъ выражается такъ: „меня чрезвычайно ласкаютъ, но ищутъ, кажется, случая укусь побольнѣе; думаю, что я не доставляю имъ сего пріятнаго случая“ (письмо отъ 14 іюля 1832 г.) ¹⁾.

Приведенными фактами, думается мнѣ, опровергаются отзывы тѣхъ, кто не прочь былъ навести нѣкоторую тѣнь на моральную личность Щепкина. У всякаго есть свои недостатки. Конечно, были таковыя и у Щепкина. Но по наиболѣе выпуклымъ особенностямъ натуры онъ, несомнѣнно, представлялъ собою личность свѣтлую и привлекательную въ нравственномъ отношеніи. И въ этомъ нельзя не видѣть одной изъ причинъ того, что къ нему душевно тяготѣли многіе лучшіе люди той эпохи.

Однако, дѣло этимъ не исчерпывалось. Щепкинъ входитъ въ кругъ передовыхъ вождей тогдашняго общества и какъ равноправная съ ними умственная сила. Онъ не только былъ *принятъ* въ ихъ компаніи, въ качествѣ выдающагося таланта и симпатичнаго человѣка. Онъ органически *принадлежалъ* къ ихъ составу въ силу общности убѣжденій и стремленій. Здѣсь естественно представляется вопросъ: какимъ образомъ Щепкинъ былъ въ одинаковой мѣрѣ своимъ человѣкомъ и въ славянофильскомъ и въ западническомъ кругахъ, въ то время какъ они такъ рѣзко расходились въ воззрѣніяхъ? Было бы большою ошибкой на основаніи этого предполагать, что Щепкинъ относился безразлично къ идейнымъ разнорѣчіямъ тѣхъ и другихъ. Нѣтъ, по своимъ убѣжденіямъ, не вычитаннымъ изъ нѣмецкихъ книгъ, а вынесеннымъ изъ жизненнаго опыта, по всему складу своего мышленія Щепкинъ былъ, выражаясь языкомъ того времени, настоящимъ „западникомъ“. Въ объясненіе его личной близости и къ кружку Грановскаго и къ кружку Аксаковыхъ нужно принять во вниманіе ¹⁾ то, что близость эта образовалась тогда, когда будущіе идейные про-

¹⁾ „М. С. Щепкинъ“, изд. А. Н. Щепкина, стр. 154, 156, 158.

тивники еще не успѣли раздѣлиться на два лагеря, 2) то, что съ Аксаковыми, Погодинымъ, Гоголемъ Щепкинымъ былъ связанъ, помимо личной дружбы, только любовью къ искусству, между тѣмъ какъ по своимъ общимъ воззрѣніямъ на жизнь онъ обѣими ногами стоялъ на той почвѣ, которую тогда называли западничествомъ. И Щепкинъ нисколько не скрывалъ этого отъ своихъ славянофильскихъ и славянофильствующихъ друзей, но съ полной независимостью мысли критиковалъ ихъ непріемлемыя для него увлеченія. Я упоминалъ уже о томъ, какъ ополчался Щепкинъ противъ мистицизма и богословской схоластики Гоголя, которыя претили трезвой ясности мысли Щепкина; извѣстенъ рассказъ Буслаева о томъ, какъ Щепкинъ краснорѣчиво убѣждалъ Гоголя, насколько созерцаніе красотъ природы сильнѣе дѣйствуетъ на повышение религіознаго сознанія, нежели изученіе богословскихъ трактатовъ ¹⁾; извѣстна и горячая отвѣдь Щепкина на попытки Гоголя отречься отъ реалистическаго пониманія „Ревизора“ и отъ взгляда на выведенные тамъ типы, какъ на живыхъ людей: „отнять ихъ (т.-е. выведенные въ „Ревизорѣ“ типы) у меня,—писалъ Щепкинъ Гоголю,—было бы дѣйствіе безсовѣстное; чѣмъ вы ихъ мнѣ замѣните? Оставьте мнѣ ихъ, какъ они есть. Я ихъ люблю, люблю со всѣми слабостями, какъ и вообще всѣхъ людей. Не давайте мнѣ никакихъ намековъ, что это де не чиновники, а наши страсти, я не хочу этой передѣлки.. я ихъ вамъ не дамъ, пока существую. Послѣ меня передѣлывайте хоть въ козловъ, а до тѣхъ поръ я не уступаю вамъ Держиморды, потому что и онъ мнѣ дорогъ“... Эта любопытная тирада полна глубокаго и разносторонняго значенія. Мы видимъ здѣсь и протестъ художника противъ антихудожественной подмѣны живыхъ образовъ поэзіи безплотными, отвлеченными и явно искусственными схемами и протестъ чловѣка, не выносящаго условныхъ замалчиваній недостатковъ русской жизни, противъ попытки свести изображеніе этихъ недостатковъ къ отвлеченной морализирующей аллегоріи.

Щепкину всегда претили и стремленіе во что бы ни стало

¹⁾ Современная Литтопись, 1863 г., № 4, Буслаевъ „Изъ воспоминаній о Щепкинѣ“.

превозносить все русское на счетъ иноземнаго и наклонность искать золотого вѣка въ минувшей старинѣ. Когда въ 1853 г. въ Москву пріѣхала Рашель и славянофилы во имя національной славы стали доказывать, что Рашель ничего не понимаетъ въ сценическомъ искусствѣ, Щепкинъ разсказалъ своимъ пріятелямъ-славянофиламъ такую притчу: „Я знаю деревню, гдѣ искони всѣ носили лапти; случилось одному мужику отправиться на заработки, и вернулся онъ въ сапогахъ. Весь міръ закричалъ хоромъ: какъ это можно! Не станемъ, братцы, носить сапоговъ, наши отцы и дѣти ходили въ лаптяхъ, а были не глупѣе насъ; вѣдь сапоги—мотовство, развратъ! Ну а кончилось тѣмъ, что черезъ годъ вся деревня стала ходить въ сапогахъ“ ¹⁾. И Щепкинъ всегда полагалъ вѣру въ родной народъ не въ идеализаціи лаптей, а въ твердой вѣрѣ въ способность своего народа дойти и до сапоговъ. Это одно уже создавало рѣзкую грань между Щепкинымъ и славянофильскимъ теченіемъ общественной мысли. Никогда не соглашался Щепкинъ и съ тѣмъ, чтобы можно было искать общественный идеалъ въ прошломъ, а не въ будущемъ. Онъ всецѣло былъ преданъ идеѣ прогресса. „Минувшая эпоха,—говорить Аѳанасьевъ, хорошо знавшій Щепкина,—не имѣла для него того обаянія, какъ для многихъ стариковъ; онъ не прикрашивалъ ея небывалыми достоинствами и не унижалъ заслугъ настоящаго; любимая его мысль была та, что Россія идетъ впередъ, и онъ любилъ подтверждать эту мысль сравненіемъ настоящихъ нравовъ съ прошедшими“ ²⁾.

Эти прогрессивныя убѣжденія у Щепкина вытекали изъ жизненнаго опыта, а не изъ книжныхъ теорій. Потому-то онъ и не раздѣлялъ славянофильскихъ иллюзій, что для него былъ совершенно очевиденъ ихъ книжный, не жизненный характеръ. Когда его старались убѣдить въ преимуществахъ стараго надъ новымъ, въ послѣдовательной порчѣ смѣняющихъ другъ друга поколѣній, онъ видѣлъ въ такихъ толкахъ просто поверхностное незнаніе восхваляемой старины и возражалъ указаніемъ на

¹⁾ Аѳанасьевъ: Щепкинъ и его записки. Библіотека для чтенія 1864 г., № 2.

²⁾ Ibid.

то, что и въ старину было много дурного, но не было еще способности сознать это дурное ¹⁾.

Самъ онъ всегда предпочиталъ смотрѣть впередъ; на сторонѣ борцовъ за лучшее будущее были его симпатіи; на прогрессъ русской жизни возлагалъ онъ свои надежды. Стремленія переставшихъ людей его времени были ему извѣстны, и онъ самъ переживалъ въ своей душѣ ихъ волненія и заботы. Онъ свято хранилъ память о декабристахъ. Стаховичъ рассказываетъ: „иногда сидитъ задумавшись Щепкинъ и тихо начнетъ произносить:

„Во глубинѣ сибирскихъ рудъ
Храните гордое терпѣнье...

и не иначе какъ со слезами кончитъ:

Какъ въ ваши каторжныя норы
Доходить мой свободный гласъ“ ²⁾.

Въ дореформенную пору Щепкинъ являлся, такъ сказать, ходячимъ протестомъ противъ крѣпостного права. И онъ смѣло развивалъ свои эмансипаціонныя идеи среди наиболѣе крѣпостнически настроенныхъ слушателей, напримѣръ, въ англійскомъ клубѣ, гдѣ его рѣчи на эту тему иногда вызывали рѣзкое неудовольствіе; мы имѣемъ рассказъ и о томъ, какъ однажды на водахъ два генерала обратились къ Щепкину съ вопросомъ, отчего иностранные артисты держатся на сценѣ гораздо свободнѣе русскихъ, а Щепкинъ отвѣтилъ на это изумленнымъ отъ неожиданности генераламъ филиппикой противъ крѣпостного права и кончилъ словами: „снимите крѣпостное иго, и мы станемъ развязны и свободны“ ³⁾.

Когда, съ приближеніемъ „эпохи великихъ реформъ“, пошли толки о своевременности различныхъ перемѣнъ въ русскихъ порядкахъ, о внесеніи большей свободы въ разныя области русской жизни, Щепкинъ горячо привѣтствовалъ эти признаки общественнаго оживленія, и съ его стороны это было не поверхностное увлеченіе, а лишь продуманное примѣненіе итоговъ долгаго жизненнаго опыта. До насъ дошло одно инте-

¹⁾ Записки М. С. Щепкина, глава IX.

²⁾ Стаховичъ. Клочки воспоминаній.

³⁾ Шубертъ. Моя жизнь, стр. LIX.

решѣйшее свидѣтельство о томъ, какъ оживляюще могла дѣйствовать въ этомъ отношеніи бесѣда со Щепкинымъ на людей, расположенныхъ къ общественному прогрессу. Я разумѣю дневникъ ярославскаго учителя Соколова, относящійся къ 1856 г. Щепкинъ гастролировалъ въ Ярославль и познакомился тамъ съ учителемъ Соколовымъ. Съ какимъ восторгомъ заносилъ этотъ скромный провинціалъ въ свой дневникъ бесѣды со Щепкинымъ! О чемъ же шли эти бесѣды? О русскомъ обществѣ, о медленномъ шаганіи его впередъ, о проектѣ Кавелина по освобожденію крѣпостныхъ крестьянъ, о переходной эпохѣ, переживаемой Россіей. И Соколовъ пишетъ въ дневникъ: „думалъ ли я, что и здѣсь, въ этомъ городѣ, на мою долю выпадетъ часъ, достойный святой памяти... какъ отрадно было мнѣ говорить со Щепкинымъ, какъ много любви и сочувствія въ его благородномъ сердцѣ, какъ свѣтло и благородно развитъ его благородный умъ“ ¹⁾.

День отмѣны крѣпостного права Щепкинъ праздновалъ, какъ величайшій праздникъ своей жизни. Въ его домѣ былъ торжественный обѣдъ, и Щепкинъ поставилъ передъ своимъ приборомъ маленькій хрустальный бакальчикъ, нарочно купленный къ этому дню, чтобы имѣть возможность выпить то количество бокаловъ вина, которое Щепкинъ давно обѣщалъ самъ себѣ выпить въ день крестьянскаго освобожденія ²⁾.

Все сказанное съ достаточною ясностью даетъ понятіе о томъ, что Щепкинъ былъ тѣсно связанъ съ передовою интеллигенціею своего времени не только нитями сценическаго искусства, но и своими общественными идеалами и чаяніями. Признаніе этой связи было дважды торжественно засвидѣтельствовано избраннѣйшими представителями московской интеллигенціи. Передъ отъѣздомъ Щепкина за границу въ 1853 г. ему былъ данъ прощальный обѣдъ 10 мая 1853 г. въ домѣ Погодина. Погодинъ, Шевыревъ, Грановскій, Садовскій привѣтствовали Щепкина рѣчами на этомъ обѣдѣ. 26 ноября 1855 года былъ отпразднованъ пятидесятилѣтній юбилей сценической дѣятельности Щепкина. Здѣсь были произнесены

¹⁾ Библиотека для чтенія, 1864 г., августъ, „Дневникъ Соколова“.

²⁾ А. Щепкина. Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ.

рѣчи С. Т. Аксаковымъ, Погодинымъ, Шевыревымъ, С. М. Соловьевымъ, Шумскимъ, Рамазановымъ и были прочитаны обширныя привѣтственные письма отсутствовавшихъ Кудрявцева, Галахова, Каткова. Эти рѣчи и письма содержали не общія мѣста юбилейнаго краснорѣчія, а очень мѣткія характеристики личности и творчества Щепкина, и мы ниже воспользуемся нѣкоторыми штрихами, въ нихъ отмѣченными ¹⁾.

Такъ многосодержательна и полна была жизнь Щепкина. Въ послѣдніе годы физическія силы измѣнили артисту, которому шель уже седьмой десятокъ. Онъ забывалъ иногда слова роли ²⁾, его игра лишилась прежняго огня и блеска ³⁾, но не уменьшились ни его энтузіазмъ, ни глубокая ясность его мысли при обсужденіи вопросовъ искусства, какъ это видно, напри- мѣръ, изъ его писемъ къ Анненкову отъ 1854 г. объ игрѣ Рашели.

Обстоятельства кончины Щепкина изложены въ нѣсколькихъ дошедшихъ до насъ разсказахъ. Въ этихъ разсказахъ встрѣчаются явныя неточности и противорѣчія. Повѣривъ ихъ другъ другомъ, мы можемъ возстановить слѣдующую картину послѣднихъ дней великаго артиста. Въ 1863 г., получивъ отпускъ для поправленія здоровья, Щепкинъ отправился въ Крымъ. Передъ отъѣздомъ онъ былъ грустенъ и ощущалъ предчувствіе кончины. Онъ былъ очень дряхлъ, но жизнь все еще кипѣла въ немъ. Всегда нуждаясь въ деньгахъ, онъ еще предполагалъ на пути въ Крымъ гастролировать для заработка.

¹⁾ Подробныя описанія и объѣда 1853 г. и юбилея Щепкина были помѣщены въ тогдашнихъ журналахъ. Онѣ воспроизведены въ книгѣ „М. С. Щепкинъ“. Спб., 1914 г. Подъ ред. М. А. Щепкина.

²⁾ См. объ этомъ въ воспоминаніяхъ Вильде („М. С. Щепкинъ“. Спб., 1914 г.) и И. О. Горбунова—*Новое Время*, 1888 г., № 4559.

³⁾ См. отзывы объ игрѣ Щепкина въ 1856 и 1860 г. у Баженова: „Сочиненія“, I, стр. 25, 27. „Память Щепкину видимо измѣняется, артистъ прибѣгаетъ къ мѣрамъ чисто-искусственнымъ, напри- мѣръ, начинаетъ вовсе неумѣстно трястись всѣмъ корпусомъ, махать руками безъ всякой нужды“. „Но,—говоритъ Баженовъ,—порою и теперь игра его доказываетъ, что „и подъ снѣгомъ иногда бѣжить кипучая вода“. Такъ, тотъ же Баженовъ восхищается исполненіемъ Щепкинымъ роли Кузовкина въ „Нахлѣбникъ“ Тургенева въ 1862 г. и описываетъ это исполненіе въ такихъ выраженіяхъ, изъ которыхъ видно, что въ этотъ спектакль на Щепкина вновь снизошелъ богъ его вдохновенія (ibid., стр. 154—155).

Въ Ростовѣ-на-Дону онъ выступилъ въ „Ревизорѣ“. Несторъ Кукольникъ видѣлъ этотъ спектакль и сообщилъ, что, несмотря на нѣкоторыя удачныя мѣста, въ общемъ роль прошла слабо, и крайнее утомленіе артиста чувствовалось на каждомъ шагу. На слѣдующій спектакль объявлено было „Горе отъ ума“, но спектакль былъ отмѣненъ вслѣдствіе малаго сбора публики. Щепкинъ поѣхалъ въ Ялту. Тамъ Воронцовы выслали за нимъ коляску и привезли его въ свой алупкинскій дворецъ. Утомленнаго старика заставили весь вечеръ читать „Мертвыя души“ для собравшихся гостей. Ночью ему стало такъ худо, что докторъ предупредилъ хозяевъ объ опасности положенія. Тогда просвѣщенные меценаты испугались, какъ бы артистъ не скончался подъ ихъ кровлей, и немедленно отвезли Щепкина умирать въ Ялту. Тамъ его помѣстили въ зданіи ялтинской прогимназіи. Надъ комнатою умирающаго всю ночь гремѣла музыка и шли танцы: тамъ былъ балъ. На слѣдующее утро началась агонія. При умирающемъ находились Галаховъ, г-жа Гриберъ и слуга. Около 12 часовъ дня (11 августа 1863 г.) лежавшій въ забытѣ больной вдругъ вскочилъ съ постели и сталъ говорить: „скорѣй, скорѣй, одѣваться!“ „Куда вы, Михайлъ Семеновичъ, лягте“, — уговаривалъ слуга. „Куда, куда? Скорѣе къ Гоголю“. „Къ какому Гоголю?“ „Какъ къ какому? Къ Николаю Васильевичу!“ — „Да что вы, родной, успокойтесь, лягте, Гоголь давно умеръ“. — „Умеръ?... — спросилъ Щепкинъ, — умеръ... да, вотъ что...“ низко опустилъ голову, покачалъ ею, легъ, отвернулся лицомъ къ стѣнѣ и заснулъ навѣки ¹⁾).

Изложенными фактами изъ біографіи Щепкина подкрѣпляются, думается мнѣ, два вывода, имѣющіе важное значеніе для выясненія художественнаго творчества Щепкина, къ которому намъ теперь предстоитъ перейти.

Жизнь Щепкина никогда не была замкнута въ узкую колею профессиональной дѣятельности. Она всегда изобиловала разно-

¹⁾ *Русскій Архивъ*, 1889 г., I: А. Щепкина — „Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ“; *Русская Старина*, 1888 г., № 11: Кукольникъ — „Письма Кукольника къ потомкамъ; Шубертъ — „Моя жизнь“, стр. LXII и слѣд.; *Вѣстникъ Европы*, 1888 г., № 12: Вагнеръ — Дубовая кора. Изъ записной книжки тупега; *Московскія Вѣдомости*, 1893 г., № 219: „Послѣдніе дни Щепкина“.

образными содержательными впечатлѣніями, ибо судьба Щепкина сложилась такъ, что ему пришлось на продолженіи жизненнаго пути непосредственно соприкоснуться со всевозможными категоріями жизненныхъ интересовъ.

Въ большинствѣ случаевъ при этомъ Щепкинъ не оставался въ положеніи холоднаго наблюдателя. Съ одной стороны, наблюдаемая имъ важная явленія жизни сильнѣйшимъ образомъ затрогивали его собственную судьбу, и драма его народа оказывалась и его личной драмой. Такъ было съ крѣпостнымъ правомъ и всѣмъ тѣмъ, что было связано съ закрѣпощеніемъ народа. Съ другой стороны, горячность чувствъ Щепкина и широта его умственного кругозора побуждали его принимать близко къ сердцу и вообще все то, чему онъ становился свидѣтелемъ и чему онъ сочувствовалъ согласно своимъ убѣжденіямъ.

Иначе говоря, его жизнь была полна не только разнообразными содержательными впечатлѣніями, но и разнообразными содержательными переживаніями, полна внѣшней и внутренней борьбы и яркаго драматическаго интереса.

Это не могло не вліять могущественно на углубленіе и художественнаго творчества Щепкина. Изъ дѣйствительнаго жизненнаго опыта привыкъ онъ черпать матеріаль для художественнаго вдохновенія. Вотъ почему его творчество отличалось не условно-лабораторнымъ характеромъ, а той свободой и тѣмъ оригинальнымъ своеобразіемъ, которыя присущи самой многоцвѣтной дѣйствительности. Вотъ почему — иными словами — Щепкинъ высоко поднялъ на русской сценѣ знамя художественнаго реализма.

У насъ имѣются драгоцѣнныя свидѣтельства С. Т. Аксакова и самого Щепкина о томъ, что связь творчества съ непосредственнымъ изученіемъ жизни Щепкинъ сознательно возводитъ въ одинъ изъ основныхъ принциповъ сценическаго искусства.

„Нерѣдко, — рассказываетъ С. Т. Аксаковъ, — посреди шумныхъ рѣчей или споровъ замѣчали, что Щепкинъ о чемъ-то задумывался, чего-то искалъ, въ умѣ или памяти; догадывались о причинѣ и нерѣдко заставляли его признаваться, что онъ думалъ въ то время о какомъ-нибудь трудномъ мѣстѣ своей

роли, которая вслѣдствіе сказаннаго кѣмъ-нибудь изъ присутствующихъ мѣткого слова вдругъ освѣщалась новымъ свѣтомъ и долженствовала быть выражена сильнѣе или проще и вообще вѣрнѣе. Иногда одно замѣчаніе, кинутое мимоходомъ и пойманное на-лету, открывало Щепкину цѣлую новую сторону въ характеръ дѣйствующаго лица, съ которымъ онъ до тѣхъ поръ не могъ сладить¹⁾.

А самъ Щепкинъ писалъ Шумскому: „старайся быть въ обществѣ, сколько позволить время, изучай человѣка въ массѣ, не оставляй ни одного анекдота безъ вниманія и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось такъ, а не иначе: эта живая книга замѣнитъ тебѣ всѣ теоріи, которыхъ, къ несчастью, въ нашемъ искусствѣ до сихъ поръ нѣтъ. Поэтому всматривайся во всѣ слои общества безъ всякаго предубѣжденія къ тому или другому и увидишь, что вездѣ есть и хорошее и дурное, и это дастъ возможность при игрѣ каждому обществу отдать свое, то-есть крестьяниномъ ты не будешь умѣть сохранить свѣтскаго приличія при полной радости, а бариномъ во гнѣвѣ не раскричишься и не размахнешься, какъ крестьянинъ“.

Итакъ, матеріаль, для творчества Щепкинъ бралъ изъ жизни. Какъ же онъ обрабатывалъ этотъ матеріаль для возведенія его на степень художественнаго созданія? Къ разсмотрѣнію этого вопроса мы теперь и обратимся.

1) С. Т. Аксаковъ. Разныя сочиненія, стр. 356.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ТВОРЧЕСТВО.

I.

Репертуаръ.

Все громадное количество ролей, сыгранных Щепкинымъ, перечислить здѣсь нѣтъ возможности. Мы попытаемся, однако, отмѣтить главнѣйшія вѣхи въ ходѣ сценическаго творчества Щепкина съ тѣмъ, чтобы въ послѣдующемъ изложеніи сосредоточиться на систематическомъ разборѣ его творчества, независимо уже отъ хронологической послѣдовательности.

На основаніи одного документа, уцѣлѣвшаго отъ стараго театральнаго архива,¹⁾ мы имѣемъ возможность прослѣдить репертуаръ Щепкина на московской сценѣ изо дня въ день за 1823—1825 гг. За это время Щепкинъ сыгралъ всего 68 ролей, выступивъ въ нихъ 193 раза. Изъ этихъ 68 ролей 26 пришлось на долю водевилей. Къ этимъ водевилямъ, въ сущности говоря, надлежитъ причислить и такъ называемыя „оперы“ (вѣрнѣе ихъ было бы назвать опереттами), въ которыхъ выступалъ Щепкинъ (16 ролей). Итакъ, въ совокупности, 32 роли изъ 68, т.-е. почти половина, приходились на долю легкаго комическаго жанра, нерѣдко граничившаго съ фарсомъ. Въ пьесахъ этого рода Щепкинъ выступилъ за указанные годы 71 разъ изъ 193 своихъ выступленій. Въ громадномъ большинствѣ эти водевили были переводные или слегка передѣланные съ иностранныхъ языковъ. Всего чаще оригиналомъ служили маленькія пьески Скриба. Въ первомъ ряду водевилистовъ 20-хъ годовъ стоялъ Писаревъ, обладавшій дѣйствительнымъ остроуміемъ и литературнымъ дарованіемъ и вкусомъ. Въ разсматриваемомъ репертуарномъ спискѣ находимъ 9 водевилей Писарева („Поѣздка въ Кронштадтъ“, „Учитель и ученикъ“, „30 ты-

¹⁾ „Ежегодн. Имп. театровъ“, 1905—1906 гг. Приложение: „Репертуаръ московскихъ театровъ 1806—1825 гг.“.

сячь человѣкъ“, „Хлопотунъ“, „Волшебный сонъ“, „Пикъ-Асиетъ“, „Три десятки“, „Забавы калифа“, „Сынъ любви“), въ которыхъ выступалъ Щепкинъ. Изъ нихъ, по свидѣтельству современниковъ, наприм., С. Т. Аксакова, особеннымъ успѣхомъ пользовались: „Учитель и ученикъ“, дававшійся чаще всѣхъ остальныхъ, въ которомъ Щепкинъ игралъ учителя Шеллинга, и „Хлопотунъ“, въ которомъ Щепкинъ въ роли хлопотуна Репейкина производилъ настоящій фуроръ. Щепкинъ очень цѣнилъ дарованіе Писарева и любилъ выступать въ его водевиляхъ. Артистъ и водевилистъ были связаны и тѣсной дружбой. 27 марта 1828 г. Щепкинъ писалъ Сосницкому: „Я думаю, тебѣ уже извѣстно о величайшей нашей потерѣ, а именно о смерти Александра Ивановича Писарева. Да, онъ оставилъ насъ прошлаго 16 числа сего мѣсяца. Это большая потеря для театра; но для меня она чувствительнѣе, ибо я въ немъ потерялъ друга“. ¹⁾ Напомнимъ, что Бѣлинскій, относившійся съ заслуженнымъ неодобреніемъ къ литературѣ водевилей того времени, выдѣляетъ все же Писарева, признавая за его произведеніями извѣстныя достоинства. Послѣ Писарева нужно назвать еще одного водевилиста, доставившаго Щепкину сценическій триумфъ при первыхъ его шагахъ на московской сценѣ. Я разумѣю Арапова, переведшаго, между прочимъ, водевиль Скриба и Мелезвила „Секретарь и поваръ“, въ которомъ Щепкинъ въ роли повара Суфле имѣлъ шумный успѣхъ. ²⁾ Длинный рядъ водевилей остальныхъ авторовъ не заслуживаетъ перечисленія для нашей настоящей цѣли. Это была литературная макулатура, представляющая для историка сцены извѣстный интересъ лишь своей массой, своими общими типическими чертами, которыхъ

¹⁾ Одинъ изъ своихъ водевилей—„30 тысячъ человѣкъ“—Писаревъ прислалъ Щепкину въ подарокъ къ именинамъ, въ именинномъ пирогѣ съ запиской о томъ, что онъ посылаетъ въ пирогъ 30 тысячъ человѣкъ (Баженовъ, „Сочиненія“, стр. 155). Водевиль „Учитель и ученикъ“ былъ изданъ Писаревымъ отдѣльной книжкой (М., 1824 г.), съ приложеніемъ портрета Щепкина въ роли Шеллинга и съ посвященіемъ Алябеву и Верстовскому, гдѣ говорилось: „Если игра несравненнаго Щепкина рѣшила успѣхъ водевиля, то прелестная музыка ваша одушевила его“.

²⁾ И этотъ водевиль былъ напечатанъ тогда особо, съ портретомъ Щепкина въ роли Суфле и съ восхваленіемъ игры Щепкина въ авторскомъ посвященіи.

придется слегка коснуться ниже, въ иной связи. То же слѣдуетъ замѣтить и о вереницѣ переводныхъ комедій такихъ авторовъ, имена которыхъ не оставили и не могли оставить никакого слѣда въ исторіи драматической литературы (всего такихъ комедій въ нашемъ списокѣ 7). Изъ нихъ чаще прочихъ шли пьесы „Два Фигаро“ и „Англійскій купецъ“. Роль Бота въ послѣдней комедіи, повидимому цѣнилась Щепкинымъ; по крайней мѣрѣ, она включалась имъ иногда въ гастрольный репертуаръ. Любопытно, что „коцебятина“, заполнявшая въ тѣ времена русскую сцену, коснулась въ тѣ годы Щепкина только одною ролью („Серебряная свадьба“ шла всего одинъ разъ въ 1823—1825 гг.). По одному разу сыгралъ Щепкинъ въ эти годы и въ трехъ оригинальныхъ комедіяхъ тѣхъ драматурговъ, имена которыхъ съ тѣхъ поръ безвозвратно канули въ Лету. Это были комедія Ильина „Подложный кладъ“, Оедорова—„Чудныя встрѣчи“ и Муравьева-Апостола—„Ошибки“.

Переходя теперь къ болѣ крупнымъ явленіямъ драматургической словесности въ составѣ щепкинскаго репертуара того времени, отмѣтимъ прежде всего двѣ пьесы, которыя уже тогда являлись своего рода историческими реликвіями литературнаго прошлаго, изрѣдка показываемыми публикѣ со сцены; я разумѣю „Ябеду“ Капниста и „Модную лавку“ Крылова. За три первые года своего пребыванія на московской сценѣ Щепкинъ выступилъ семь разъ въ „Ябедѣ“ и три раза въ „Модной лавкѣ“.

Наиболѣ видными драматургами текущаго дня были въ то время кн. Шаховской, уже засыпавшій русскую сцену громаднымъ ворохомъ своихъ разнокалиберныхъ произведеній и безостановочно продолжавшій поставлять по нѣскольку пьесъ въ сезонъ, и Загоскинъ, стяжавшій извѣстность, какъ драматургъ, нѣсколькими удачными комедіями, но еще не написавшій наиболѣ крупной своей пьесы. Кн. Шаховской, можно сказать, господствовалъ на русской сценѣ по количеству его пьесъ, входившихъ въ составъ текущаго репертуара. Изъ этихъ пьесъ всего чаще Щепкинъ выступалъ въ „Полубарскихъ затѣяхъ“ и въ „Чванствѣ Транжирина“. Роль Транжирина была, повидимому, одной изъ наиболѣ популярныхъ у публики щепкинскихъ ролей до появленія на сценѣ „Горя отъ ума“ и „Ревизи-“

зора“. А затѣмъ тянулась длинная вереница комедій Шаховского, вереница очень пестрая и по сюжетамъ отдѣльных пьесъ и по степени ихъ достоинства. Тутъ и „Пустодомы“—бытовая сатира, и „Алеппскій горбунъ“, и „Принцесса Требизонская“—обстановочныя мелодрамы, и „Финнъ“—приспособленіе къ сценѣ „Руслана и Людмилы“ Пушкина—и проч., и проч. Всего на долю пьесъ Шаховского (пришлось 40 выступленій Щепкина. Изъ произведеній Загоскина Щепкинъ выступилъ въ трехъ комедіяхъ: „Господинъ Богатоновъ или провинціалъ въ столицѣ“ (шесть разъ, этой ролью Щепкинъ и дебютировалъ на московской сценѣ), „Добрый малый“ (шесть разъ) и „Урокъ холостымъ“ (четыре раза). Наконецъ, прибавимъ къ этой категоріи и комедію Кокошкина „Воспитаніе“ (четыре раза).

Въ составѣ репертуара, до сихъ поръ перечисленнаго, было нѣсколько интересныхъ ролей, дававшихъ Щепкину нѣкоторую возможность развернуть свой талантъ съ серьезной его стороны. Таковы роли Транжирина, Богатонova и нѣкоторыя роли въ водевиляхъ Писарева. Но, во-первыхъ, этого было слишкомъ мало по сравненію съ массой пустыхъ и нехудожественныхъ пьесъ, въ которыхъ приходилось играть Щепкину, а вторыхъ, и эти лучшія роли все же представляли собой слишкомъ слабыя и блѣдныя попытки драматургическаго пера и выдавались тогда на фонѣ отечественной драматургіи лишь за отсутствіемъ настоящихъ художественныхъ созданій. Между тѣмъ, Щепкинъ чувствовалъ въ себѣ и силы, и призваніе къ серьезному сценическому творчеству, и, не находя для того нужнаго ему матеріала у русскихъ драматурговъ, онъ съ самаго начала сценической дѣятельности сталъ дѣлать развѣдки въ литературѣ западной.

Въ своихъ запискахъ онъ упоминаетъ въ одномъ мѣстѣ, что еще въ Курскѣ онъ зачитывался пьесами Мольера. Мольеръ и сталъ для Щепкина надежной точкой опоры въ его борьбѣ со скудостью серьезнаго репертуара. Но тутъ была другая бѣда: у насъ не было тогда хорошихъ переводовъ Мольеровыхъ пьесъ. Даже такіе литературно образованные писатели, какъ Кокошкинъ и С. Т. Аксаковъ, считали нужнымъ при переводѣ Мольеровыхъ пьесъ „приспособлять ихъ къ русскому быту“. Можно представить себѣ, что изъ этого получалось!

Лишь постепенно переводчики дошли до сознанія недопустимости этого приѣма и стали считать его литературнымъ варварствомъ.

Какъ бы то ни было, кончая 1826 г., Щепкинъ выступилъ въ Москвѣ въ четырехъ пьесахъ Мольера: „Мизантропъ“ (перев. Кокошкина), „Мъщанинъ во дворянствѣ“, „Скапиновыхъ обманахъ“ и „Школѣ женъ“ (перев. С. Т. Аксакова), въ послѣдней комедіи роль Арнольфа сдѣлалась одной изъ коронныхъ ролей Щепкина. Кромѣ мольеровскихъ комедій, Щепкинъ выступалъ еще въ „Школѣ злословія“ Шеридана, въ передѣлкѣ на русскій ладъ Писарева, причемъ и названіе комедіи было дано „Лукавинъ“ и всѣ дѣйствующія лица названы были по-русски (Щепкинъ игралъ роль Досажаева). Наконецъ, Щепкинъ выступалъ еще въ комедіи Делавиня „Урокъ старикамъ“ въ переводѣ Кокошкина. Щепкинъ исполнялъ въ этой пьесѣ роль Данвиля, которую въ Парижѣ игралъ Тальма.

Таковъ былъ первоначальный московскій репертуаръ Щепкина. Въ концѣ 20-годовъ къ этому репертуару прибавилась интересная въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ роль Эзопа въ пьесѣ кн. Шаховского „Эзопъ у Ксанфа“ (о ней намъ еще придется говорить впослѣдствіи) и роль Созія въ пьесѣ того же автора „Аристофанъ“. Въ 1828 г. появилась наиболѣе крупная изъ пьесъ Загоскина „Благородный театръ“, въ которой Щепкинъ получилъ очень подходившую къ свойству его дарованія роль князя Любскаго. Тогда же мольеровскій репертуаръ Щепкина обогатился ролью Гарпагона („Скупой“).

Тридцатые годы явились важнѣйшей эпохой въ расширеніи рамокъ щепкинскаго репертуара. Къ этимъ годамъ относятся величайшія созданія Щепкина. Въ 1830 г. протиснулись, наконецъ, на сцену нѣкоторые отрывки изъ „Горя отъ ума“. Они были даны въ Петербургѣ въ бенефисъ Вальберховой, и Щепкинъ тотчасъ же поставилъ ихъ и въ Москвѣ въ свой бенефисъ.¹⁾ А въ 1831 году Щепкинъ получилъ уже возможность приняться за изученіе роли Фамусова во всемъ ея объемѣ.

24 іюня 1831 г. онъ пишетъ Сосницкому: „Я успѣлъ уже выучить роль Фамусова“. Въ 1831 г. „Горе отъ ума“ и яви-

¹⁾ Письма Щепкина къ Сосницкому отъ 8 января и 4 февраля 1830 г.

лось цѣликомъ на московской сценѣ. Лѣтомъ 1831 г., предполагая гастролить въ Петроградѣ, Щепкинъ намѣтилъ слѣдующія пьесы для гастрольныхъ выступленій: „Благородный театр“, „Горе отъ ума“, „Ботъ“, „Урокъ старикамъ“ (роли Данвиля и Бонара по очереди), „Школа женъ“ Мольера (роль Арнольфа), „Скупой“ (Гарпагонъ), „Школа злословія“, „Молодость Генриха“ (роль капитана Копы) и водевили: „Учитель и ученикъ“, „Секретарь и поваръ“, „Хлопотунъ“, „Дядя напрокатъ“, „Старъ и молодъ“ ¹⁾ Этотъ списокъ, составленный Щепкинымъ, для насъ цѣненъ, ибо въ немъ Щепкинъ какъ бы подвелъ итогъ тому, что онъ самъ считалъ наиболѣе важными результатами своей сценической работы къ срединѣ 1831 г.

Но въ теченіе 30-хъ годовъ Щепкину предстояли еще новыя великія побѣды на поприщѣ его творчества.

Лѣтомъ того же 1831 г. появился переводъ мольеровскаго „Тартюфа“, исполненный Норовымъ, и Щепкинъ спѣшитъ прибавить къ галлерей своихъ мольеровскихъ ролей Оргонта. ²⁾ За симъ слѣдуетъ роль Бартоло въ „Женитьбѣ Фигаро“ и „Севильскомъ цирюльникѣ“. ³⁾ Въ 30-хъ же годахъ входятъ въ составъ столичнаго щепкинскаго репертуара „Москаль-Чаривникъ“ и „Наталка-Полтавка“, пьесы, оставшіяся во все послѣдующее время сценической дѣятельности Щепкина его знаменитыми шедеврами. Но все это, конечно, было заслонено величайшимъ событіемъ и въ исторіи русской литературы, и въ исторіи сценическаго творчества Щепкина. 28 апрѣля 1831 г. Щепкинъ писалъ Сосницкому: „Благодарю тебя, дружище, за письмо; оно меня оживило... я давно уже забылъ, что такое комическая роль, и вдругъ письмо дало новыя надежды и я живу новою жизнью“.

Эта животворная для Щепкина вѣсть гласила о появленіи „Ревизора“ Гоголя. 25 мая 1836 г. „Ревизоръ“ былъ впервые поставленъ на Московскомъ Маломъ театрѣ. Исторія постановки „Ревизора“ подробно изложена Тихонравовымъ на осно-

1) Тоже отъ 17 іюня 1831 г.

2) Тоже отъ 26 іюля 1831 г. Замѣтимъ тутъ же, что Щепкинъ игралъ еще изъ мольеровскихъ пьесъ—„Хоть тресни, а женись“ (le mariage force) и Сганареля (le sosu imaginaire).

3) *Молва*, 1831 г., № 38.

ваній прежде всего переписки Гоголя съ Щепкинымъ и затѣмъ журнальныхъ статей того времени и нѣкоторыхъ другихъ матеріаловъ.¹⁾ Для Щепкина радость отъ появленія въ его репертуарѣ такой роли, о которой онъ уже давно мечталъ, на первыхъ порахъ была омрачена тяжелыми непріятностями, связанными съ подробностями постановки „Ревизора“. Щепкинъ усиленно звалъ Гоголя въ Москву съ тѣмъ, чтобы „Ревизоръ“ могъ быть поставленъ подъ руководствомъ самого автора. Гоголь, измученный непріятностями отъ петербургской постановки „Ревизора“, наотрѣзъ отказался пріѣхать въ Москву и выражалъ желаніе, чтобы постановку всецѣло взялъ на себя Щепкинъ. Но противъ такого плана возстала дирекція, усмотрѣвшая въ этомъ умаленіе своихъ прерогативъ. Начались тренія, тяжелыя для Щепкина и нашедшія отголосокъ въ журнальной полемикѣ того времени, прослѣженной Тихонравовымъ. Щепкинъ совсѣмъ отстранился отъ постановки, и это отразилось весьма невыгодно на интересахъ дѣла. Несмотря на все это, день 25 мая 1836 г. былъ для Щепкина однимъ изъ знаменательнѣйшихъ во всей его жизни. Роль Сквозника-Дмухановскаго явилась для Щепкина тѣмъ же, чѣмъ для Мочалова была роль Гамлета. То былъ кульминаціонный пунктъ его творчества въ области комической, въ которомъ его геній нашель самъ себя.

Такъ, 30-ые годы ознаменовались двумя крупнѣйшими художественными созданіями Щепкина — ролью Фамусова и ролью Сквозника-Дмухановскаго. Обѣ эти роли не дались Щепкину сразу. Исполненіе Фамусова вызвало на первыхъ порахъ нареканія на Щепкина въ томъ, что Фамусова онъ низводитъ до Транжирина. Какъ увидимъ ниже, многія замѣчанія критики изобличали лишь то, что рецензенты продумали роль Фамусова гораздо поверхностнѣе, нежели критикуемый ими артистъ. Но и самъ Щепкинъ признавалъ свое первоначальное исполненіе этой роли несовершеннымъ, хотя и съ другихъ точекъ зрѣнія, нежели его критики. То же было и съ ролью городничаго. Тотъ

1) Тихонравовъ. Первое представленіе „Ревизора“ на московской сценѣ. Сочиненія, т. III, ч. I. Афиша перваго представленія „Ревизора“ въ Москвѣ помѣчена: „1836 г., понедѣльникъ, 25 мая“. „Сочин. Гоголя“, изд. X, т. V стр. 665.

часть же по окончаніи перваго представленія „Ревизора“ на слѣдующее же утро Щепкинъ писалъ Сосницкому: „Можетъ быть, найдутся люди, которые были довольны; но надо заглянуть ко мнѣ въ душу!“ Черезъ нѣсколько дней въ письмѣ къ тому же Сосницкому Щепкинъ писалъ о „Ревизорѣ“: „Собой я большею частію недоволенъ, а особливо первымъ актомъ“.

Эта самокритика проистекала, однако, изъ неудовлетворенности того рода, которая для крупнаго художника сулитъ въ сущности великія радости. Въ данномъ случаѣ недовольство собою означало лишь сознаніе того, что артисту удалось получить такія роли, которыя даютъ богатый матеріалъ для упорной художественной работы и постепеннаго усовершенствованія. А вѣдь какъ разъ по такимъ именно ролямъ и тосковалъ до толъ Щепкинъ. И, дѣйствительно, роли Фамусова и городничаго явились на всю послѣдующую жизнь артиста неизсякаемымъ матеріаломъ для углубленія его творческихъ замысловъ и усовершенствованія способовъ ихъ сценическаго воплощенія. Щепкинъ игралъ эти роли до конца своего поприща, все болѣе и болѣе вживаясь въ нихъ, срастаясь съ ними и постепенно возводя ихъ въ перлъ художественнаго созданія.

Послѣ „Ревизора“ Щепкинъ уже мечталъ о полученіи новой комедіи Гоголя—„Женитьбы“, но мечты оказались преждевременными. Гоголь еще не считалъ законченной работу надъ этимъ произведеніемъ. Мы должны упомянуть теперь о томъ что въ 30-хъ же годахъ въ репертуаръ Щепкина вошла еще одна пьеса, тоже органически вросшая въ его репертуаръ на все послѣдующее время; хотя и не представляя достоинствъ, какъ литературное произведеніе, эта пьеса удивительно соотвѣтствовала тому свойству таланта Щепкина, которое не могло найти выраженія въ пьесахъ Грибоѣдова и Гоголя и которое состояло въ органическомъ сочетаніи комизма и драматической страсти. Я разумѣю пьесу „Матросъ“, въ которой Щепкинъ въ роли матроса всегда достигалъ высшей силы драматическаго паѳоса.

Въ 1838 г. Щепкинъ выступилъ въ роли Полонія, исполнявшейся имъ съ тонкимъ мастерствомъ. Скажемъ здѣсь же, что, кромѣ Полонія, Щепкинъ выступалъ, если не ошибаюсь, еще въ двухъ только шекспировскихъ роляхъ: два раза сыгралъ

онъ Шейлока и затѣмъ уже въ 40-хъ годахъ — Капулетти въ „Ромео и Джульеттѣ“.

Наконецъ, прежде чѣмъ кончить рѣчь о 30-хъ годахъ, нельзя не упомянуть и о слѣдующихъ еще роляхъ: Бранта въ „Дѣдушкѣ русскаго флота“ Полевого — объ этой роли Щепкина восторженно отзывался Бѣлинскій, — Тредьяковского въ „Первомъ представленіи мельника Аблессимова“ Полевого, Горскаго въ пьесѣ Бѣлинскаго „Пятидесятилѣтній дядюшка“, Кремнева въ пьесѣ Скобелева того же названія.

Конечно, перечисленными ролями далеко не исчерпывался репертуаръ Щепкина въ 30-хъ годахъ. Но здѣсь, какъ и ниже, я сознательно обхожу всѣ тѣ пьесы, которыя не только теперь безнадежно забыты, но и въ свое время не привлекли сколько-нибудь серьезнаго вниманія критики. Необходимо только указать, что и въ 30-хъ, и въ 40-хъ, и въ 50-хъ годахъ Щепкинъ выступалъ въ безчисленномъ количествѣ водевилей, сыпавшихся тогда, какъ изъ рога изобилія, изъ-подъ перьевъ П. Каратыгина, Ленскаго, Кони, Григорьева, Коровкина, и многихъ другихъ водевилистовъ.

Сороковые годы начались для Щепкина двумя новыми ролями, полученными имъ благодаря дружбѣ Гоголя: въ 1839 г. Гоголь перевелъ для Щепкина „Станареля“ Мольера, а въ 1840 г. онъ организовалъ для Щепкина переводъ итальянской комедіи „Дядька въ затруднительномъ положеніи; „Станарель“ былъ поставленъ въ 1840 г., а „Дядька“ — въ 1841 г. А затѣмъ Щепкинъ дождался и новыхъ пьесъ самого Гоголя: въ 1843 г. была поставлена „Женитьба“ (Гоголь предназначалъ Щепкину роль Подколесина и первоначально Щепкинъ выступилъ въ этой роли, но она ему не удалась и онъ скоро передалъ ее Садовскому, а самъ специализировался на Кочкаревѣ) и затѣмъ „Игроки“ (Щепкинъ игралъ Утѣшительнаго) и „Тяжба“ (Щепкинъ — Бурдюковъ). Если мы назовемъ еще роль Вурма въ „Коварствѣ и любви“ Шиллера, то этимъ и исчерпается кругъ новыхъ ролей Щепкина за 40-ые годы въ пьесахъ, достойныхъ размѣровъ его дарованія. Мы имѣемъ отъ 40-хъ годовъ нѣсколько списковъ гастрольнаго репертуара Щепкина: ¹⁾ здѣсь

¹⁾ См. сочиненія Бѣлинскаго подъ ред. Венгерова, т. IX, стр. 69—70.

все роли 30-хъ и даже отчасти 20 хъ годовъ плюсь роли въ гоголевскихъ пьесахъ 40-хъ годовъ и ничего больше.

Пятидесятые годы и начало шестидесятыхъ представляли собою закатъ сценической дѣятельности Щепкина. Первая половина 50-хъ годовъ была еще продолженіемъ той же интенсивной разработки сложившагося ранѣе репертуара, которую Щепкинъ вель и въ 40-хъ годахъ. Затѣмъ начинается, съ одной стороны, одряхлѣніе силъ у Щепкина, съ другой стороны— оживленіе русской драматической литературы новыми художественными теченіями, въ которыхъ Щепкинъ уже не чувствовалъ вполнѣ родственныхъ складу его творчества эстетическихъ стихій. Восходила звѣзда Островскаго. Художественный реализмъ вступалъ въ новую фазу своего развитія. Щепкинъ по многимъ причинамъ, которыхъ я коснусь въ другой связи, не чувствовалъ потребности отозваться благожелательнымъ одушевленіемъ на эту зарю новаго періода русской драмы. Щепкинъ былъ и оставался сценическимъ истолкователемъ грибоѣдовскаго и гоголевскаго періодовъ русской драматургіи; проводникомъ Островскаго на русскую сцену явился уже не Щепкинъ, а Провъ Садовскій. Тѣмъ трогательнѣе представляются намъ отдѣльные шаги Щепкина и въ сторону новаго направленія. Они показываютъ, что и старѣющій Щепкинъ не утрачивалъ душевной свѣжести. Вполнѣ сочувствовать новому направленію онъ уже не могъ; но цѣликомъ повернуться спиной къ этому направленію онъ не желалъ. Закоsnѣлость всегда и во всемъ была чужда его душѣ. И вотъ въ 1850 г. Щепкинъ вмѣстѣ съ Островскимъ и Садовскимъ читаетъ у Погодина на вечерѣ „Банкрута“, ¹⁾ въ 1858 г. Щепкинъ нарочно ѣдетъ въ Нижний-Новгородъ, чтобы сыграть *Любима Торцова*, не желая въ Москвѣ оспаривать въ этой роли „разовыхъ“ у Садовскаго, ²⁾ а въ 1861 году исполняетъ роль Большова въ комедіи Островскаго „Свои люди сочтемся“. ³⁾ Изъ другихъ новыхъ ролей Щепкина, исполненныхъ имъ въ послѣдніе годы жизни, надлежитъ упомянуть роль Муромскаго въ „Свадьбѣ Кречинскаго“ и роль Зайчикова въ „Мишурѣ“ Потѣхина. ⁴⁾

¹⁾ Барсуковъ. Жизнь и труды Погодина, т. XI, стр. 339.

²⁾ Письмо къ сыну А. М. Щепкину отъ 27 августа 1858 г.

³⁾ Баженовъ. Сочиненія, стр. 77—78.

⁴⁾ Библ. для Чтенія, 1863 г., № 7.

Въ 1857 г., собираясь гастролить въ Нижнемъ-Новгородѣ, Щепкинъ въ письмѣ къ Шевченку (отъ 11 декабря 1857 г.) намѣтилъ такой репертуаръ: „Москаль-Чаривникъ“, „Матрось“, „Горе отъ ума“, „Ревизоръ“, „Свадьба Кречинскаго“ и маленькую комедию „Женихи“, въ которой у Щепкина былъ одинъ блестящій монологъ. Какъ видимъ, кромѣ „Свадьбы Кречинскаго“ это все—трофеи прежнихъ лѣтъ. Но Щепкину суждено было уже при самомъ закатѣ его дѣятельности блеснуть еще однимъ крупнымъ созданиемъ. Въ 1862 г. Щепкинъ съ громаднымъ успѣхомъ сыгралъ роль Кузовкина въ „Нахлѣбникъ“ Тургенева. Старикъ очень волновался передъ этимъ выступленіемъ. Не предчувствовалъ ли онъ, что то была его лебедина пѣснь на поприщѣ созиданія новыхъ крупныхъ ролей? Ранѣе онъ игралъ еще роль Ступендѣева въ „Провинціалъ“ Тургенева (1851 г.). ¹⁾

Таковы главнѣйшія хронологическія грани въ ходѣ сценическаго творчества Щепкина. Начиная съ перехода Щепкина на московскую сцену, можно такимъ образомъ раздѣлить его сценическую дѣятельность: 1) 20-ые годы—періодъ примѣненія артистическихъ силъ къ пьесамъ, стоявшимъ гораздо ниже таланта Щепкина (пьесы Шаховскаго, Загоскина, водевили Писарева и другихъ водевилистовъ), и усиленнаго исканія болѣе серьезнаго репертуара (Мольеръ, Шериданъ); 2) 30-ые годы—періодъ крупнѣйшихъ созданій Щепкина (Фамусовъ, Городничій, Гарпагонъ, Матрось); 3) 40-ые годы и первая половина 50-хъ—періодъ интенсивной разработки предшествующихъ созданій и нѣкоторыхъ новыхъ ролей изъ пьесъ Гоголя (Кочкаревъ, Утѣшительный, Бурдюковъ); 4) вторая половина 50-хъ годовъ и первые два года 60-хъ—періодъ угасанія артистическихъ силъ Щепкина, оппозиція Щепкина репертуару Островскаго, рѣдкія появленія въ новыхъ пьесахъ (Любимъ Торцовъ, Большовъ, Муромскій, Зайчиковъ) и триумфъ въ „Нахлѣбникъ“.

Теперь мы можемъ перейти къ систематическому анализу творчества Щепкина.

¹⁾ „Нахлѣбникъ“ былъ игралъ Щепкинымъ еще въ 1849 году, но на домашнемъ спектаклѣ въ домѣ самого Щепкина. См. „Анненковъ и его друзья“. Спб. 1892 г., стр. 557.

II.

Борьба за естественность внѣшнихъ пріемовъ игры.

„Значеніе Щепкина въ исторіи нашего театра несомнѣнное и капитальное; въ сценическомъ искусствѣ онъ совершилъ такую же реформу, какой наша поэзія одолжена Пушкину: онъ сообщилъ ему *естественность* и *простоту*, уничтоживъ господствовавшую до того въ большей или меньшей степени ходульность, которая проявлялась во всемъ: въ голосъ (дикцію), мимикъ, жестикуляціи, походкѣ“.

Такъ опредѣляетъ Галаховъ ¹⁾ сущность щепкинской реформы русскаго сценическаго искусства и значеніе щепкинскаго творчества въ исторіи русскаго театра. Читая привѣтственные рѣчи, обращенныя къ Щепкину на празднованіи его полувекового юбилея, мы находимъ въ нихъ точно такое же объясненіе заслугъ Щепкина передъ сценическимъ искусствомъ. И вообще такое объясненіе получило общую распространенность, стало ходячимъ.

Мы думаемъ, что оно и не точно, и не полно. Оно не точно, ибо выработка естественныхъ внѣшнихъ пріемовъ игры взамѣнъ прежней ходульности не была результатомъ единичныхъ усилій Щепкина, и Щепкинъ съ своей стороны далъ лишь очень сильный толчокъ этой исторически назрѣвавшей метаморфозѣ сценическихъ пріемовъ. Оно не полно, ибо борьба за естественность внѣшнихъ пріемовъ игры, составившая чрезвычайно видную струю въ творествѣ Щепкина, однако, вовсе не исчерпывала собою всего смысла этого творчества и не являлась даже, на мой взглядъ, самой важной чертой щепкинскаго сценическаго реализма. И Щепкина необходимо надлежитъ считать основоположникомъ русскаго сценическаго реализма не потому, что онъ ратовалъ словомъ и примѣромъ за естественныя движенія, жесты и дикцію на сценѣ, а потому, что изъ этой внѣшней естественности онъ дѣлалъ не самоцѣль сценическаго творчества, какъ многіе другіе актеры-реалисты, а лишь необходимое внѣшнее средство для разрѣшенія

¹⁾ Галаховъ. Литературная кофейня въ Москвѣ, *Русск. Старина*, 1886 г., іюнь.

иной гораздо болѣе глубокой художественной задачи, которая именно и составляетъ самое существо сценическаго реализма.

Какъ бы то ни было, Щепкинъ началъ свою борьбу за сценическій реализмъ, именно съ борьбы противъ ходульности *внѣшнихъ* приѣмовъ игры и положилъ на эту, я бы сказалъ— *техническую*, задачу громадный запасъ настойчивыхъ усилій и душевнаго жара. Поэтому и мы остановимся прежде всего на этой сторонѣ художественной работы Щепкина.

Въ тѣ годы, когда Щепкинъ вступалъ на сцену, и въ столичныхъ, и въ провинціальныхъ театрахъ царили ходульные приѣмы игры, вытекавшіе изъ нѣкоторой опредѣленной эстетической теоріи, именовавшейся *сценическимъ классицизмомъ*. Самъ Щепкинъ оставилъ намъ довольно яркія описанія этихъ приѣмовъ. „Припомню, сколько могу,—говоритъ онъ въ „Запискахъ“,—въ чемъ состояло по тогдашнимъ понятіямъ превосходство игры: его видѣли въ томъ, когда никто не говорилъ своимъ голосомъ, когда игра состояла изъ крайне изуродованной декламаціи, слова произносились какъ можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами; особенно въ роляхъ любовника декламировали такъ страстно, что вспомнить смѣшно; слова: любовь, страсть, измѣна, выкрикивались такъ громко, какъ только доставало силы въ человѣкѣ; но игра фізіономіи не помогала актеру: она оставалась въ томъ же нѣтянутомъ, неестественномъ положеніи, въ какомъ являлась на сцену. Или еще: когда актеръ оканчивалъ какой-нибудь сильный монологъ, послѣ котораго долженъ былъ уходить, то принято было въ то время за правило поднимать правую руку вверхъ и такимъ образомъ удаляться со сцены. Кстати, по этому случаю, я вспомнилъ объ одномъ изъ своихъ товарищей: однажды онъ, окончивши тираду и удаляясь со сцены, забылъ поднять вверхъ руку; и что же?—на половинѣ дороги онъ рѣшилъ поправить свою ошибку и торжественно поднялъ эту завытную руку. И все это доставляло зрителямъ удовольствіе“. ¹⁾ Въ одномъ изъ писемъ къ Анненкову (отъ 20 февраля 1854 г.) Щепкинъ, припоминая старомодные приѣмы игры, добавляетъ вышеприведенную характеристику слѣдующими сообщеніями:

¹⁾ Записки Щепкина, гл. VI.

„Съ 1805 г. я на сценѣ; я засталъ декламацию, сообщенную Россіи Дмитревскимъ, взятую имъ во время своихъ путешествій по Европѣ въ такомъ видѣ, въ какомъ она существовала въ европейскихъ театрахъ. Она состояла въ громкомъ, почти педантическомъ удареніи на каждую риѳму, съ ловкой отдѣлкой полустигмъ. Это все росло, такъ сказать, все громче и громче, и послѣдняя строка монолога произносилась, сколько хватало силъ у человѣка... Такъ продолжалось до появленія въ Россіи г-жи Жоржъ, которая въ свое время увлекла всю Европу. Ея пѣвучая манера, при ея обольстительныхъ звукахъ, увлекла всѣ театры такъ, какъ будто все эторосло въ нихъ... Вся Европа послѣдовала за ея манерой умно, т.-е. подумавъ, она составила пѣніе изъ своихъ народныхъ звуковъ, которыми проникнуть ихъ родной языкъ, а мы по глупости своей и по русскому „авось“, не думая, не гадая, взяли чисто мотивъ французскаго, да и приложили къ нашему твердоерть и ка-коерть. Чудо было! Такъ вотъ и слышу въ моихъ ушахъ всю эту ахинею!...“

Итакъ, въ періодъ процвѣтанія такъ называемой *классической* игры условная декламация прошла двѣ стадіи: сначала это было однообразное скандированіе стиха съ послѣдовательнымъ возвышеніемъ голоса къ концу монолога, затѣмъ вошло въ моду однообразное выпѣваніе стиха. Обѣ эти манеры имѣли то общее свойство, что какъ та, такъ и другая одинаково представляли собой рѣшительное искаженіе нормальной человеческой рѣчи. Извѣстный театраль первой половины XIX ст. Макаровъ такъ описываетъ классическую декламацию трагическихъ актеровъ начала XIX вѣка: „Все искусство этихъ трагиковъ было классическое, т.-е. положительно мѣрное или тактическое, пунктуальное; тутъ стихи читали съ точною высказкою цензуры, съ одическимъ бомбастомъ, и все это нравилось нашимъ дѣдамъ“. ¹⁾

Щепкинъ въ своихъ „Запискахъ“ мѣтко указалъ и руководящій принципъ всѣхъ этихъ сценическихъ приѣмовъ „классической“ игры: „во всѣхъ этихъ нелѣпостяхъ,—говоритъ Щепкинъ,—проглядывало желаніе *возвысить искусство*“.

¹⁾ Макаровъ. Московскій театръ въ послѣдніе годы прошлаго и въ началѣ нынѣшняго столѣтія. *Литературная Газета*, 1840 г., № 25.

Таковъ именно и былъ основной принципъ ложно-классической эстетики: искусство должно украсить и возвысить природу и потому оно не должно походить на дѣйствительность. Возвышеніе и украшеніе природы въ искусствѣ полагалось въ устраненіи изъ художественнаго изображенія всякаго безпорядка, т.-е. того разнообразія, той многоцвѣтности, которыя неразлучны съ творчествомъ природы. Въ противоположность природѣ искусство должно создавать лишь строго-симметрическіе, разъ навсегда установленные, правильно законченные образы и формы. Этотъ принципъ лежалъ въ основѣ ложно-классическаго направленія и въ области сценическаго искусства. Разъ вступивъ на такой путь, легко было дойти до такихъ крайностей условной рутины, которыя представляли собой нелѣпѣйшее искаженіе всякаго образа и подобія человѣческаго въ сценическомъ изображеніи людскихъ страстей. Искусство актера полагалось съ этой точки зрѣнія именно въ томъ, чтобы двигаться и говорить на сценѣ такъ, какъ этого не дѣлаетъ въ дѣйствительной жизни ни одно человѣческое существо.

Съ самаго начала своей сценической карьеры Щепкинъ вступилъ въ борьбу съ этимъ направленіемъ во имя *естественности*, во имя приближенія искусства къ природѣ.

Возможны двоякаго рода реформаторы. Одни дѣйствуютъ вразрѣзъ съ рутиной потому, что никогда не имѣли съ ней ничего общаго по условіямъ личной своей жизни, и просто не могутъ поставить себя въ положеніе сторонниковъ отживающей старины. Для другихъ разрывъ съ рутиной во имя новыхъ началъ совершается прежде всего въ ихъ собственной душѣ, составляетъ ихъ личную интимную драму, является результатомъ ихъ внутренняго перерожденія. Реформаторы второго типа, эти Павлы, возникшіе изъ Савловъ, всегда оказываются наиболѣе страстными и могущественными борцами противъ рутины, наиболѣе стойкими и энергичными проводниками обновленія; оно и понятно: вѣдь для нихъ побѣда надъ стариной обусловлена побѣдой надъ самими собой и, слѣдовательно, одухотворена всей страстностью личнаго переживанія; такіе реформаторы всегда менѣе прямолинейны; помимо ихъ сознанія и вопреки ихъ желанію, въ ихъ дѣятельности всегда сохраняютъ свою живучесть нѣкоторые остатки того, противъ чего

они подняли знамя возстанія; но эта неполнота ихъ личныхъ побѣдъ возмѣщается страстнымъ напоромъ ихъ боевой пропаганды.

Такимъ именно реформаторомъ въ области сценической техники и выступилъ Щепкинъ. Онъ началъ съ усерднаго усвоенія господствовавшихъ въ его время рутинныхъ приѣмовъ и былъ счастливъ тѣмъ, что эти приемы удавались ему, какъ нельзя лучше. Но лишь только онъ случайно столкнулся съ образцомъ новой, высшей формы искусства, какъ врожденное ему чувство художественной красоты мгновенно, безъ всякихъ теоретическихъ разъясненій, раскрыло передъ нимъ иные, прекраснѣйшіе горизонты творчества. Нельзя не привести здѣсь повѣствованія самого Щепкина объ этомъ переломѣ въ его художественномъ сознаніи. Уже пробывъ пять лѣтъ на сценѣ курскаго театра, Щепкинъ увидѣлъ на домашнемъ спектаклѣ игру князя Мещерскаго, славившагося сценическимъ дарованіемъ. Князь выступилъ въ пьесѣ Сумарокова „Приданое обманомъ“ въ роли скупца Салидара. Слушая игру князя, Щепкинъ былъ пораженъ простотою его манеръ и рѣчей и тотчасъ же рѣшилъ, что князь совсѣмъ не умѣетъ играть и что слава его, какъ актера, ни на чемъ не основана. Но по мѣрѣ того, какъ шла пьеса, Щепкинъ къ удивленію своему поймалъ себя на томъ, что его вниманіе приковано къ игрѣ только одного князя, что передаваемые княземъ страхъ смерти и боязнь разстаться съ деньгами выступили такъ поразительно сильно и ужасно, что страданія Салидара неотразимо отзывались въ душѣ зрителя. „Пьеса кончилась, — пишетъ Щепкинъ, — всѣ были въ восторгѣ, всѣ хохотали, а я заливался слезами, что всегда было со мною отъ сильныхъ потрясеній. Все это мнѣ казалось сномъ и все въ головѣ моей перепуталось: „и не хорошо-то князь говорить, — думалъ я, — потому что говорить просто“, но потомъ мнѣ казалось, что именно это-то и прекрасно, что онъ говоритъ просто; онъ не играетъ, а живетъ; сколько фразъ и словъ осталось въ моей памяти, сказанныхъ имъ просто, но съ силой страсти; я уже считалъ ихъ своими, потому что думалъ, что могу сказать ихъ такъ же, какъ онъ. И какъ мнѣ было досадно на самого себя: какъ я не догадался прежде, что то-то и хорошо, что естественно и просто! — и думалъ про себя:

„постой же, теперь я удивлю въ Курскѣ, на сценѣ! вѣдь имъ, моимъ товарищамъ, и въ голову не придетъ играть просто, а я тутъ-то и отличусь“.

Щепкинъ еще и не подозревалъ, что эти намѣренія были равносильны рѣшенію начать великую борьбу и съ окружающими, и съ самимъ собой, сопряженную съ громадными трудностями. Онъ переписалъ себѣ пьесу Сумарокова, выучилъ ее на память, „но каково-же,—разсказываетъ онъ,—было мое удивленіе, когда я вздумалъ говорить просто и не могъ сказать естественно, непринужденно ни одного слова; я началъ припоминать князя, сталъ произносить фразы такимъ голосомъ, какъ онъ, и чувствовалъ, что хотя и говорилъ точно такъ, какъ онъ, но въ то же время не могъ не замѣчать всей неестественности моей рѣчи... мнѣ никакъ не приходило въ голову, что для того, чтобъ быть естественнымъ, прежде всего должно говорить своими звуками и чувствовать по-своему, а не передразнивать князя... но мысль объ естественной игрѣ уже зародилась въ моей головѣ, и когда къ зимѣ я пріѣхалъ въ Курскъ и начались спектакли, то эта мысль ни на минуту меня не оставляла и, невзирая на всѣ неудачи, я опять старался искать естественности. Долго-долго она мнѣ не давалась, но случай помогъ мнѣ и тогда уже твердою ногой пошелъ я по этой дорогѣ, хотя привычки старой игры много и долго мнѣ вредили“.

„Случай“, о которомъ упоминаетъ Щепкинъ, состоялъ въ томъ, что какъ-то разъ, репетируя роль Сганареля въ Мольеровой комедіи „Школа мужей“, Щепкинъ чувствовалъ утомленіе и голова его была занята какими-то посторонними пустяками. Онъ репетировалъ спустя рукава, не „игралъ“, а только говорилъ слова роли обыкновеннымъ своимъ голосомъ. „И что же?—разсказываетъ Щепкинъ,—я почувствовалъ, что сказалъ нѣсколько словъ просто, что если-бъ не по пьесѣ, а въ жизни мнѣ пришлось говорить эту фразу, то сказалъ бы ее точно такъ же. И всякій разъ, какъ только мнѣ удавалось сказать такимъ образомъ, я чувствовалъ наслажденіе и такъ мнѣ было хорошо, что къ концу пьесы я уже началъ стараться сохранить этотъ тонъ разговора. И тогда все пошло наизусть; чѣмъ больше я старался, тѣмъ выходило хуже, потому что переходилъ опять въ обыкновенную свою игру, которой уже

не удовлетворялся, такъ какъ втайнѣ смотрѣлъ на искусство другими глазами. Да, втайнѣ! Если-бъ я высказалъ зародившуюся во мнѣ мысль, то меня бы всѣ осмѣяли. Эта мысль была такъ противоположна господствовавшему мнѣнію, что товарищи мои къ концу пьесы осыпали меня похвалами, потому что я *стараніемъ* попалъ въ общую колею и игралъ такъ же, какъ и всѣ актеры, а даже, по мнѣнію нѣкоторыхъ, лучше всѣхъ“.

Я дословно выписалъ это замѣчательное мѣсто изъ записокъ Щепкина, потому что здѣсь очень рельефно очерчивается, съ какими трудностями было сопряжено въ свое время завоеваніе права гражданства для естественныхъ приѣмовъ игры на сценѣ, охваченной ложно-классической рутинной. Вѣдь намъ теперь не такъ-то ужъ и легко представить себѣ размѣръ этихъ трудностей; обычная исторія: чѣмъ упорнѣе и успѣшнѣе была борьба за новыя начала, тѣмъ привычнѣе и легко-достижимѣе кажутся конечные плоды такой борьбы для послѣдующихъ поколѣній.

Съ этого времени и на всю остальную жизнь путеводнымъ девизомъ Щепкина стало положеніе, какъ разъ обратное основному принципу ложно-классицизма. „Искусство настолько высоко, насколько близко природѣ“,—такъ формулировалъ свой девизъ самъ Щепкинъ въ VI главѣ своихъ „Записокъ“.

Но въ чемъ именно можетъ состоять близость искусства къ природѣ? Вотъ вопросъ, отъ рѣшенія котораго и зависитъ пониманіе сущности сценическаго реализма.

Естественность внѣшнихъ приѣмовъ игры являлась, конечно, первымъ необходимымъ условіемъ осуществленія щепкинскаго идеала. Этому условію самымъ рѣзкимъ образомъ противорѣчила распространенная практика тогдашнихъ сценъ. И Щепкинъ сталъ, дѣйствительно, горячимъ пропагандистомъ естественности дикціи, жестикуляціи и походки на сценѣ. Онъ требовалъ, чтобы актеръ являлся на сценѣ живымъ лицомъ, а не декламирующимъ или поющимъ манекеномъ. Ложно-классическая традиція стала предметомъ страстной художественной ненависти Щепкина. Онъ обличалъ ея ложность, при всякомъ удобномъ случаѣ вышучивая приемы старомодной игры прежнихъ временъ. Ея вліяніемъ объяснялъ онъ и недостатки игры

великихъ иностранныхъ артистовъ. Въ 1854 г., оцѣнивая въ письмѣ къ Анненкову игру Рашели, онъ пишетъ: „Во всѣхъ пьесахъ хороша. Если что и оскорбляетъ иногда, то это принадлежитъ не ей, а школѣ, которой, по историческому ходу драматическаго искусства, она непременно должна была унаслѣдовать; но она по геніальности своей указала выходъ изъ оной: эта скороговорка—важный шагъ въ искусствѣ“, и далѣе: „какъ грустно мнѣ было видѣть ее въ Адриеннѣ! Тутъ тѣсно было ея великому таланту. Какъ она сжимала его, а со всѣмъ тѣмъ онъ прорывался нерѣдко *со всѣми принадлежностями классицизма*, звукомъ, жестомъ, движеніемъ, конечно, очень картиннымъ, но излишнимъ“. Бесѣдуя еще въ Парижѣ съ самой Рашелью, Щепкинъ и ей указалъ на то, что, по его мнѣнію, всему французскому сценическому искусству вредятъ оковы ложно-классической традиціи: „пьесы простыя, явленія обыкновенныя,—говорилъ онъ,—разыгрываются на французскихъ сценахъ какъ нельзя лучше; это—верхъ совершенства, но гдѣ должно говорить чувство, страсть, тамъ я вездѣ слышалъ декламацию, одни и тѣ же заученные тоны,—у кого пріятнѣе, сильнѣе, у кого непріятнѣе, слабѣе, смотря по средствамъ“. Рашель выразила тогда удивленіе такому вѣрному взгляду.¹⁾

Намъ нужно теперь поставить вопросъ, исчерпывалась ли этой борьбой за естественность внѣшнихъ пріемовъ игры реформаторская дѣятельность Щепкина и даже составляла ли эта борьба главнѣйшее содержаніе щепкинской реформы? Прежде всего надлежитъ подчеркнуть, что Щепкинъ не былъ одинокъ въ борьбѣ противъ ложно-классической рутинѣ. Медленно, но неуклонно наперерѣзъ этой рутинѣ вырастали иные пріемы, въ которыхъ сказывалось все усиливавшееся тяготѣніе къ естественности на сценѣ. Вѣдь и тотъ князь Мещерскій, игра котораго такъ глубоко повліяла на Щепкина, не былъ отвергнуть и осмѣянь, какъ это бываетъ съ новаторами, слишкомъ опережающими свой вѣкъ. Нѣтъ, отъ Щепкина мы знаемъ, что Мещерскій стоялъ во главѣ цѣлаго теченія, шедшаго на разрывъ съ ложно-классицизмомъ. „Отъ князя Шаховскаго,—пишетъ Щепкинъ,—узналъ я впослѣдствіи, что не я одинъ былъ

¹⁾ „Ежегодникъ Импер. театровъ“, 1894—95 гг. „Щепкинъ у Рашели“.

одолженъ князю Мещерскому, а весь театръ русскій; потому что князь Мещерскій первый въ Россіи заговорилъ на сценѣ просто, тогда какъ вся прежняя школа Дмитревскаго состояла изъ чтецовъ и декламаторовъ; и еще узналъ я отъ кн. Шаховскаго, что Дмитревскій не расположенъ былъ къ князю Мещерскому за это введеніе простоты и естественности, *особенно когда онъ началъ увлекать публику и пріобрѣтать много послѣдователей*". Подчеркнутыя нами слова и получаютъ для насъ особенное значеніе. Реалистическія вѣянія въ пріемахъ игры уже носились тогда въ воздухѣ, и если рѣдкіе артисты возвышались на этомъ поприщѣ до успѣховъ кн. Мещерскаго, то все же къ этой именно цѣли тяготѣли и склонялись наиболѣе даровитые, наиболѣе серьезные представители сценическаго искусства.

Бѣлинскій свидѣтельствуетъ, что „пѣвучая декламація и менуэтная выступка даже и во времена классицизма въ Москвѣ не были строго соблюдаемы. Мочаловъ, дебютировавшій на сценѣ еще въ 1818 г. въ *классической* роли Полинника, игралъ ее *натурально*, т.-е. совсѣмъ не классически". Можно сказать, что уже въ первой четверти XIX стол. появленіе на сценѣ каждаго новаго даровитаго артиста сопровождалось въ той или иной степени новымъ шагомъ сценическаго искусства по направленію къ торжеству естественности. Такъ, въ Петроградѣ крупный шагъ въ смыслѣ разрыва съ ложно-классической традиціей сдѣлалъ тотъ самый Василій Каратыгинъ, въ игрѣ котораго всегда оставалось все же такъ много приподнятой ходульности. „Каратыгинъ воспитался,—говоритъ Бѣлинскій,—въ преданіяхъ классицизма. Но поѣздки въ Москву заставили его мало-по-малу совсѣмъ отказаться отъ классической манеры. По мѣрѣ того какъ отъ отрѣшался отъ пѣвучей декламаціи и менуэтной выступки (гусинымъ шагомъ, съ торжественно поднятой дланью), онъ все болѣе бралъ верхъ надъ Брянскимъ, артистомъ съ большимъ талантомъ, но который тщетно усиливался изъ декламаціи перейти въ естественность". ¹⁾ На московской сценѣ еще на Медоксовомъ театрѣ была артистка, которую одинъ свѣдущій историкъ театра прямо называетъ предшествен-

¹⁾ Сочиненія Бѣлинскаго, изд. Венгерова, т. IX, стр. 255 и слѣд. ст. „Александрійскій театр".

ницей Щепкина въ интересующемъ насъ теперь отношеніи. То была знаменитая „Лизанька“ Сандунова. Если мужъ ея, извѣстный Сила Сандуновъ, пожинавшій лавры въ роляхъ бойкихъ слугъ, обѣими ногами стоялъ еще на почвѣ театральной условности и русскихъ слугъ игралъ съ заразительной веселостью, но не иначе, какъ на французскій манеръ,¹⁾ то Елизавета Михайловна Сандунова въ исполненіи даже оперныхъ партій „обнаруживала замѣчательное стремленіе къ естественности и самый способъ достиженія правдивости исполненія она какъ бы предвосхитила у Щепкина“.²⁾ Приверженцы естественной игры, хотя бы и одиночками, встрѣчались все же не такъ уже рѣдко на различныхъ русскихъ сценахъ того времени. Пріѣхавъ въ 1816 г. изъ Курска въ Харьковъ, Щепкинъ нашелъ тамъ комика Угарова, о которомъ въ „Запискахъ“ отозвался такъ: „Угаровъ былъ существо замѣчательное, талантъ огромный; добросовѣстно могу сказать, что выше его талантомъ я и теперь никого не вижу; *естественность*, веселость, живость, при удивительныхъ средствахъ, поражали насъ“. Щепкинъ отмѣчаетъ далѣе, что недостаткомъ игры Угарова было отсутствіе вдумчивости въ существо роли, онъ игралъ „на авось“, но если „случайно ему удавалось попадать вѣрно на какой-нибудь характеръ, то выше этого, какъ мнѣ кажется, человѣкъ ничего создать себѣ не можетъ“. Въ послѣдующихъ артистическихъ скитаніяхъ по провинціи Щепкинъ напалъ еще на одного артиста, Павлова, также замѣчательнаго именно *естественностью* игры и, по свидѣтельству Щепкина, оказавшаго на него столь же сильное въ этомъ отношеніи вліяніе, какъ и князь Мещерскій.³⁾ Упомянемъ, наконецъ, что на другой годъ послѣ вступленія Щепкина на московскую сцену туда же вступилъ молодой комикъ Рязанцевъ (вскорѣ переведшійся въ Петербургъ, а въ 1831 г. уже умершій). Аксаковъ пишетъ: „въ игрѣ Рязанцева была *такая простота, такая естественность, какой тогда еще не видывали*“; ему только не хватало воодушевленія и теплоты, при которыхъ, по мнѣнію Аксакова, онъ долженъ былъ бы достигнуть степени великаго арти-

1) Макаровъ. Московск. театр. Литературн. Газета, 1840 г., № 25.

2) Сиротининъ. Сандуновы. Историч. Вѣстникъ, 1889 г., сентябрь.

3) С. Т. Аксаковъ. „Разныя сочиненія“, стр. 351.

ста. „Это — нашъ капиталъ“, говорилъ про Рязанцева самъ Щепкинъ,¹⁾ а послѣ переѣзда Рязанцева изъ Москвы въ Петербургъ Щепкинъ писалъ Сосницкому, что его печалитъ утрата, понесенная Москвой въ лицѣ Рязанцева.

Итакъ, Щепкинъ не былъ ни инициаторомъ сценической естественности, ни единственнымъ пропагандистомъ ея даже въ началѣ своей артистической карьеры.

Но и этого мало. Щепкинъ не сталъ даже наиболѣе совершеннымъ выразителемъ этой естественности во внѣшнихъ пріемахъ игры среди современныхъ ему русскихъ актеровъ. Щепкину не удавалось въ своей игрѣ воплощать во всей полнотѣ тотъ идеалъ, который онъ въ этомъ отношеніи себѣ ставилъ. Правда, онъ сдѣлалъ чудеса въ приближеніи къ этому идеалу. Но были артисты, ему современные, которые его превосходили. Перебирая всѣ дошедшія до насъ оцѣнки игры Щепкина въ отношеніи естественности, мы наталкиваемся на нѣкоторую двойственность. Одни критики восторгались естественностью его игры. Вотъ, напримѣръ, рецензія въ журналъ *Галатея* объ игрѣ Щепкина въ роли Фамусова (1839 годъ). „Разговоръ Щепкина такъ *естествененъ*, что вы совсѣмъ забываете, что это — выученная роль... игра Щепкина есть образецъ игры *естественной*, выразительной, отчетливой, мастерской“.²⁾ Но въ рядѣ другихъ отзывовъ, дошедшихъ до насъ отъ различныхъ періодовъ творчества Щепкина, похвалы реальной и правдивой игрѣ Щепкина сопровождаются рядомъ существенныхъ отрывковъ. С. Т. Аксаковъ пишетъ: „Щепкинъ никогда не могъ отдѣлаться вполне отъ искусственности, которая была слышна въ самой естественной игрѣ его“.³⁾

Черезъ много лѣтъ Апполонъ Григорьевъ, сопоставляя игру Щепкина и Прова Садовскаго, отдавалъ рѣшительное пред-

1) Ibid., стр. 111 и 95. Ср. ст. Михайловскаго „Актеръ Рязанцевъ“ въ „Ежегодникъ Имп. театровъ“ 1899—1900 гг. Въ водевилѣ „Братомъ проданная жена“ Рязанцевъ игралъ безтолковаго слугу. Баринъ посылаетъ слугу съ запиской. Слуга все не можетъ понять, куда итти. Наконецъ, баринъ, объясняя адресъ, говоритъ: „да еще напротивъ питейный домъ“. — „Питейный домъ, — вскрикиваетъ обрадованный слуга, — знаю!“ За одну эту фразу Рязанцева вызвали четыре раза. Такъ художественно правдиво была она сказана.

2) *Алала*, 1839 г., № 8.

3) Аксаковъ, С. Т. „Разныя сочиненія“, стр. 118.

почтеніе послѣднему въ отношеніи непринужденной правдивости исполненія. Такъ, въ роли Ступендьева („Провинціалка“ Тургенева, 1851 г.), по отзыву Григорьева, Щепкинъ, какъ великій талантъ, многія мѣста выразилъ прекрасно, но въ общемъ онъ слишкомъ суетился, ему не доставало спокойствія. ¹⁾ Разбирая игру артистовъ въ „Ревизорѣ“ въ 1852 г. и воздавъ великую хвалу Щепкину за исполненіе роли городничаго (я коснусь этого ниже, въ другой связи), Григорьевъ переходитъ затѣмъ къ игрѣ Прова Садовскаго въ роли Осипа и говоритъ: „Садовскій-Осипъ не только стоитъ въ уровень съ Щепкинѣмъ-городничѣмъ, но даже выполняетъ свою роль едва ли не проще и не правдивѣе. Щепкинъ, несмотря на поразительныя по необыкновенной вѣрности черты своей игры, еще какъ будто говоритъ иное для публики, еще позволяетъ себѣ иногда нѣкоторую форсировку, впрочемъ, для того, можетъ быть, чтобы яснѣе дать понять то, что онъ самъ такъ глубоко и вѣрно понимаетъ, однимъ словомъ, допускаетъ нѣкоторый еще лиризмъ въ своей игрѣ. Садовскій же весь отданъ роли, ...иглочки нельзя подпустить подъ эту маску, какъ разъ наткнешься на живое тѣло“. ²⁾ Въ той же статьѣ Григорьева есть одно превосходное замѣчаніе, сразу бросающее яркій свѣтъ на характеристическую особенность игры Щепкина. Касаясь игры Щепкина въ роли Фамусова, критикъ говоритъ: „мы не будемъ распространяться объ этой высокой даже въ недостаткахъ своихъ игрѣ, ибо недостатки есть, дѣйствительно, недостатки, зависящіе вообще отъ субъективности таланта, недостатки щепкинскіе, какъ были недостатки мочаловскіе, но самые недостатки, т.-е. *излишнія вспышки толкующаго комизма*, намъ дороги и, такъ сказать, милы“.

Въ воспоминаніяхъ знатока театра Родиславскаго мы читаемъ такія любопытныя строки: „Въ 40-хъ годахъ XIX в. простота и естественность не царствовали еще на нашей сценѣ вполнѣ и единовластно. Трагическая декламация и такъ называемая игра еще спорили съ ними. Щепкинъ, Мочаловъ только еще стремились къ простотѣ и естественности. Въ испол-

¹⁾ Москвитянинъ, 1851 г., № 13.

²⁾ Москвитянинъ, 1852 г., апрѣль.

неніи ролей самыми лучшими актерами того времени, какъ напр., Щепкинымъ, Мочаловымъ, Сабуровымъ, Рѣпиной, проглядывала такъ называемая игра. Садовскій, который по справедливости можетъ похвастаться главнымъ виновникомъ того, что простота и естественность вполне воцарились на нашей сценѣ и покорили себѣ всѣ другія тенденціи, въ то время только начиналъ свое поприще и еще не имѣлъ большого вліянія¹⁾

Какъ же объяснить эти разнорѣчія въ отзывахъ о естественности игры Щепкина? Какъ объяснить, что одни критики находили, что естественность была доведена въ игрѣ Щепкина до величайшаго совершенства, а другіе основоположникомъ полной простоты и естественности на русской сценѣ считали не Щепкина, а Прова Садовскаго?

Я думаю, что здѣсь въ сущности нѣтъ никакого противорѣчія. Видимое разногласіе происходитъ въ данномъ случаѣ только отъ смѣшенія терминовъ. Спора здѣсь нѣтъ, а просто люди говорятъ о двухъ различныхъ вещахъ.

Сужденія о сценическомъ искусствѣ вплоть до нашихъ дней отличаются чрезвычайной сбивчивостью и неопредѣленностью, главнымъ образомъ, потому, что въ этой области не признается нужнымъ точно устанавливать и разграничивать обсуждаемыя понятія. Да будетъ мнѣ позволено поэтому войти въ нѣкоторыя подробности по данному вопросу.

Желая указать на жизненную правдивость пріемовъ сценической игры, обыкновенно называютъ ихъ *простыми* и *естественными*. Уже на примѣрѣ вышеприведенныхъ цитатъ изъ статей различныхъ авторовъ, посвященныхъ театру, можно видѣть, что эти термины: *простота* и *естественность* игры, употребляются сплошь и рядомъ, какъ выраженія синонимическія. А между тѣмъ играть *естественно* и играть *просто*—

1) Родиславскій. „Московскіе театры добраго стараго времени“. „Ежегодникъ Имп. театровъ“, 1900—1901 гг. Приложение 2. Ср. письмо А. Н. Сѣрова къ Стасову отъ 4 февраля 1854 г.: „...въ Щепкинѣ есть много школы, рутины и слѣдовательно (особенно теперь—онъ просто устарѣлъ) больше или меньше наростовъ. Въ Садовскомъ—природный даръ, вездѣ натура, правда въ настоящемъ художественномъ осуществленіи“. *Русская Старина*, 1877 г., ноябрь.

совсѣмъ не одно и то же. Можно играть естественно, но не просто. Такъ именно, по моему мнѣнію, и было со Щепкинымъ. И тѣ, кто безусловно восторгался жизненной правдивостью игры Щепкина, разумѣли именно *естественность* его игры, а тѣ, кто сопровождалъ свои одобренія нѣкоторыми оговорками или отдавалъ въ этомъ отношеніи предпочтеніе Садовскому передъ Щепкинымъ, разумѣли въ сущности недостатокъ *простоты* въ игрѣ послѣдняго. И только дурная привычка смѣшивать значеніе этихъ двухъ различныхъ понятій порождала видимое, чисто-словесное разнорѣчіе между цѣнителями артистической дѣятельности Щепкина.

Играть *естественно*—значить изображать на сценѣ то или иное лицо сообразно дѣйствительной жизненной природѣ изображаемаго. Это и было то, къ чему стремился Щепкинъ вопреки ложно-классической рутинѣ, требовавшей „украшенія“, т.-е. въ сущности искаженія природы въ ея художественныхъ возсозданіяхъ. Показать на сценѣ задуманное авторомъ лицо соотвѣтственно тому, какъ такое лицо показывается въ дѣйствительной жизни, говорить, ходить, жестикулировать, волноваться, радоваться, пугаться и т. п., точно такъ, какъ все это продѣлываютъ люди соотвѣтствующаго типа и въ соотвѣтствующихъ обстоятельствахъ не на театральной сценѣ, а на жизненной аренѣ,—вотъ что значить играть *естественно*. Въ этомъ смыслѣ Щепкинъ, судя по всему, что о немъ написано, и достигалъ высшаго совершенства, съ необыкновеннымъ блескомъ и силою художественнаго проникновенія утверждая на русской сценѣ то реалистическое направленіе игры, къ которому онъ всецѣло примкнулъ.

Но что же значить играть на сценѣ *просто*? Это значить играть легко, безъ видимаго напряженія; играть такъ, чтобы зрителю исполненіе актера казалось совершенно непринужденнымъ, какъ будто бессознательно для самого актера, само собою изливающимся изъ дѣйствительной духовной организаціи исполнителя. Можетъ быть, приводимое разграниченіе станетъ болѣе яснымъ, если провести параллель между творчествомъ актера и писателя. Всѣ писатели реальной школы стремятся изображать жизнь правдиво, соотвѣтственно дѣйствительности, и крупные таланты этого направленія выполняютъ эту задачу

въ совершенствѣ. Но при всемъ томъ одни изъ нихъ творятъ такъ, что за литературнымъ изображеніемъ вы совсѣмъ не чувствуете или почти не чувствуете личныхъ симпатій и антипатій автора (Чеховъ), а другіе, не менѣ великіе писатели-реалисты, изображая жизнь съ полной естественностью, все же проявляютъ время отъ времени собственную личность въ объективномъ литературномъ изображеніи, какъ бы подмигиваютъ читателю изъ-за созданныхъ ими литературныхъ образовъ. Такъ бываетъ нерѣдко у Тургенева, котораго никто не упрекнетъ въ недостаткѣ естественности изображенія, ибо отмѣченная черта состоитъ не въ недостаткѣ *естественности*, а въ недостаткѣ *непринужденности*, *легкости* приѣмовъ творчества. То же различіе наблюдается и въ сценическомъ творествѣ одинаково реально играющихъ актеровъ. Въ этомъ отношеніи творчество Щепкина можетъ быть уподоблено тургеневскому реализму, а творчество Прова Садовскаго—реализму чеховскому. Оба играли реально, въ высшей степени естественно, т.-е. согласно съ жизненной природой изображаемаго. Но Садовскій при этомъ до такой степени растворялъ свою личность въ создаваемомъ образѣ, что, по прекрасному выраженію Апполона Григорьева, „нельзя было бы и иголки подсунуть подъ его маску, не наткнувшись на живое тѣло“; и во всѣхъ движеніяхъ на сценѣ этого артиста нельзя было почувствовать никакой принужденности, нарочитости, приуроченности. Потому игра его дышала безусловнымъ самообладаніемъ и спокойствіемъ.

Вотъ этой-то особенности не было, по крайней мѣрѣ въ такой степени, какъ у Садовскаго, въ игрѣ Щепкина. Щепкинъ, нисколько не отступая отъ жизненной правды, нерѣдко не только возсоздавалъ изображаемый типъ, но и *толковалъ* его своей игрой, не скрадывалъ, а выявлялъ передъ зрителемъ свой художественный умыселъ въ распредѣленіи красокъ въ сценическомъ рисункѣ исполняемой имъ роли. Это выражалось въ томъ, что онъ нерѣдко слишкомъ горячился или слишкомъ настойчиво выдвигалъ ту или иную черту роли, схваченную имъ вполне вѣрно и жизненно правдиво, но передаваемую на сценѣ въ нѣсколько преувеличенной пропорціи съ остальными чертами ея. Это и было то, что Аполлонъ Григорьевъ мѣтко называетъ „вспышками *толкующаго комизма*“ въ игрѣ Щепкина.

Говоря кратко, Щепкинъ былъ истинно великъ въ осуществленіи одного элемента реальной игры: *естественности* изображенія; но онъ не всегда овладѣвалъ въ полной мѣрѣ другимъ элементомъ, который мы назовемъ *непринужденной легкостью* сценическихъ приемовъ. Пользуясь метафорой Аполлона Григорьева, можно было бы сказать, что сценическая маска Щепкина всегда была вѣрна природѣ, но, подпустивъ подъ эту маску тонкую иглу, не всегда можно было бы сразу задѣть за живое тѣло, ибо въ игрѣ Щепкина личность самого артиста не всегда безъ остатка растворялась въ создаваемомъ сценическомъ образѣ.

Въ этомъ смыслѣ творчество Прова Садовскаго было болѣе совершеннымъ и полнымъ выраженіемъ сценическаго реализма, ибо Садовскій въ одинаковой мѣрѣ владѣлъ тайной *обоихъ* элементовъ реальной игры: его игра отличалась одинаково и естественностью и непринужденною легкостью.

Итакъ, не Щепкинъ началъ борьбу за реализмъ внѣшнихъ приемовъ игры и не Щепкинъ достигъ въ этой борьбѣ наиболѣе совершенной побѣды.

Но почему же, въ такомъ случаѣ, реформа русскаго сценическаго искусства въ смыслѣ побѣды реализма связана съ именемъ Щепкина? Не ошибка ли это?

Нѣтъ, мы не признаемъ здѣсь ошибки. Дѣло лишь въ томъ, что художественный реализмъ сценическаго творчества вовсе не исчерпывается реальностью внѣшнихъ приемовъ игры. Онъ состоитъ въ сочетаніи естественныхъ внѣшнихъ приемовъ игры съ однимъ важнымъ эстетико-психологическимъ принципомъ, въ сценическомъ воплощеніи котораго и заключалась истинная сила творчества Щепкина. Любая крупная реформа въ любой отрасли человѣческой дѣятельности совершается не иначе, какъ совокупными усиліями многихъ людей. Но *реформаторомъ* изъ нихъ признается обыкновенно кто-нибудь *одинъ*. На чью же именно долю и во имя чего выпадаетъ такое признаніе? Длинный рядъ людей пробуетъ и осуществляетъ отдѣльныя стороны назрѣвающаго новаго порядка вещей. Вдругъ является дѣятель, который сразу связываетъ всѣ эти отдѣльные элементы назрѣвающей реформы основнымъ, руководящимъ принципомъ. Онъ-то и есть настоящій реформаторъ. Это

не тотъ, кто непремѣнно съ наибольшимъ совершенствомъ владѣть всѣми сторонами даннаго дѣла, въ этомъ отношеніи онъ можетъ и уступать своимъ сподвижникамъ. Это—тотъ, кто умѣетъ связать отдѣльныя проявленія назрѣвающей новизны съ ея основнымъ принципомъ. Такая-то именно заслуга и должна быть признана за Щепкинымъ въ исторіи русскаго сценическаго реализма.

Выработка естественныхъ *внѣшнихъ* пріемовъ игры составляла необходимое условіе побѣды этого реализма. Но то было лишь средствомъ, а не конечной цѣлью въ данномъ дѣлѣ. И ею вовсе не исчерпывался идеаль Щепкина. Щепкинъ въ своихъ теоретическихъ сужденіяхъ о сценическомъ искусствѣ любопытнымъ образомъ различалъ *актерство* и *художество*.

Подъ *актерствомъ* онъ разумѣлъ *технику* сценическаго изображенія, подъ *художествомъ* онъ разумѣлъ психологическое содержаніе сценическаго творчества. *Художество* опирается на *актерство*, какъ на необходимое внѣшнее средство, и существовать безъ него не можетъ. *Актерство* же можетъ быть и безъ *художества*, только это не будетъ искусство, а лишь предварительная ступень къ нему.¹⁾

Такъ вотъ, согласно такой терминологіи, выработка естественности во внѣшнихъ пріемахъ игры, которую обыкновенно считаютъ основной заслугой Щепкина, являлась съ его точки зрѣнія еще не сущностью *художества*, а только необходимымъ средствомъ къ нему.

Въ чемъ же состояло *художество* Щепкина, т.-е. высшіе принципы его творчества? Для отысканія отвѣта на этотъ вопросъ намъ необходимо тщательно разсмотрѣть основныя стихіи щепкинскаго творчества, и только послѣ этого мы получимъ возможность опредѣлить истинную сущность щепкинскаго реализма.

¹⁾ Я извлекаю это построеніе Щепкина изъ любопытнаго сообщенія одного анонимнаго автора о бесѣдѣ со Щепкинымъ по вопросамъ искусства. См. *Репертуаръ и Пантеонъ* 1842 г., XIII, „Провѣздъ черезъ Орель Щепкина“.

III.

Элементы творчества Щепкина.

Богатство дарованія Щепкина выражалось прежде всего въ чрезвычайномъ разнообразіи тѣхъ элементовъ, которые входили въ составъ его творчества. Многія обычныя группировки актеровъ по роду ихъ таланта совершенно непримѣнимы къ характеристикѣ творчества Щепкина благодаря этой многоцвѣтности его дарованія. Всего чаще разнородныя сценическія дарованія могутъ быть различаемы по одной изъ слѣдующихъ трехъ группировокъ: актеры различаются 1) на играющихъ порывами чувства и разсудочныхъ, 2) на блещущихъ преимущественно внѣшней отдѣлкой роли и на болѣе сильныхъ въ разработкѣ внутренняго психологическаго содержанія ролей и, наконецъ, 3) на преимущественно комическихъ и преимущественно драматическихъ актеровъ; ни съ одной изъ этихъ группировокъ нельзя подходить къ опредѣленію сущности дарованія Щепкина, ибо онъ совмѣщалъ въ себѣ всѣ эти противоположности. Не будемъ голословны и подтвердимъ фактами это положеніе.

1.

Нерѣдко Щепкина противоплагають Мочалову, какъ двухъ, если можно такъ выразиться, антиподовъ въ искусствѣ, указывая на то, что Мочаловъ былъ актеромъ вдохновенія и произвольнаго чувства, а Щепкинъ — актеромъ разсудочнаго анализа. Правильно ли такое противопоставленіе? Что Мочаловъ покорялъ зрителей внезапными взрывами чувства, это не подлежитъ сомнѣнію. Но сводилась ли вся художественная сила Щепкина на разсудочный анализъ? Ничто не можетъ быть ошибочнѣе такого утвержденія. Щепкинъ всегда всѣми силами души стремился къ гармоническому сочетанію анализа и чувства въ своемъ творчествѣ и, если ему не всегда это удавалось, то какъ разъ вслѣдствіе преизбытка чувства.

Правда, Щепкинъ твердо былъ убѣжденъ въ томъ, что истинный артистъ долженъ являться на сценѣ не рабомъ, а господиномъ своихъ личныхъ настроеній. Художественную игру

онъ понималъ не иначе, какъ результатъ тщательной предварительной подготовки. И онъ никогда не уставалъ работать надъ своими ролями. Его добросовѣстность въ этомъ отношеніи была безпредѣльна. „Я прослужилъ 30 лѣтъ со Щепкинымъ,—разсказываетъ режиссеръ Соловьевъ,—и во все это время онъ ни разу не опоздалъ на репетицію... никогда онъ не скучалъ репетиціями, напротивъ, часто самъ просилъ о ихъ назначеніи, а когда нѣкоторые артисты изъясняли на это свое неудовольствіе, то онъ всегда говорилъ: „друзья мои, репетиція, лишняя для насъ, никогда не лишняя для искусства“. Артистка Шубертъ сообщаетъ, что она не запомнитъ Щепкина на репетиціяхъ съ тетрадкой въ рукахъ: онъ являлся репетировать не иначе, какъ съ твердо выученной ролью. Сыгравъ новую роль, онъ по возвращеніи домой тотчасъ снова начиналъ читать ее, чтобы провѣрить, не было ли у него ошибокъ. Гуляя по улицамъ, онъ постоянно думалъ о какой-нибудь роли и иногда, забываясь, начиналъ говорить ее вслухъ. „На репетицію, бывало, ѣдемъ въ казенной каретѣ,—разсказываетъ Шубертъ,—онъ такъ просто, естественно начнетъ говорить, думаешь, что это онъ мнѣ говорить, а оказывается роль читаетъ наизусть“.

По свидѣтельству Аксакова, Щепкинъ, хотя бы въ сотый разъ выступалъ въ знакомой роли, непременно прочитывалъ ее наканунѣ спектакля, передъ сномъ. Внукъ Щепкина вспоминаетъ, какъ часа въ два ночи весь домъ Щепкина погружался уже въ сонъ и только въ окнѣ кабинета самого Щепкина все еще свѣтился огонекъ и мелькалъ на спущенныхъ шторахъ силуэтъ, принимающій разныя формы: это Михаилъ Семеновичъ училъ роль и муштровалъ свое старческое тѣло, совершая жертвоприношеніе Мельпоменѣ. ¹⁾

Очень интересныя указанія находимъ въ этомъ отношеніи въ воспоминаніяхъ Нильскаго: „Однажды по внезапной болѣзни какой-то актрисы пришлось наканунѣ вечеромъ во время спектакля переимѣнить назначенную на слѣдующій день пьесу и замѣнить ее другою, а именно: „Горе отъ ума“. Щепкинъ,

¹⁾ Соловьевъ. Отрывки изъ памятной книжки режиссера. *Ежегодн. Имп. театровъ* 1895—96 г. Прилож. С. Т. Аксаковъ. Разныя сочиненія, стр. 335; Шубертъ. *Моя жизнь*, стр. LV. „Воспоминанія о Щепкинѣ“, *Истор. Вѣстникъ*, 1900 г., августъ.

узнавъ о перемѣнѣ завтешняго спектакля и несмотря на то, что роль Фамусова игралъ онъ съ первой постановки грибоѣдовскаго произведенія, отправляется къ режиссеру Соловьеву и спрашиваетъ: „въ которомъ часу завтра репетиція?“

— „Какой пьесы, Михаилъ Семеновичъ?“ — „Какъ какой? Да вѣдь завтра идетъ „Горе отъ ума“. — „Помилосердствуйте, — возражаетъ Соловьевъ, — зачѣмъ дѣлать репетицію „Горя отъ ума“, вѣдь мы ее на той недѣлѣ играли, позвольте актерамъ отдохнуть, вѣдь уже какъ они знаютъ свои роли, тверже никакъ нельзя“. — „Ну, пожалуй, репетиціи не надо, только все-таки попрошу хоть слегка пробѣжать мои сцены“. И репетиція состоялась, невзирая на то, что „Горе отъ ума“ шло въ московскомъ театрѣ совершенно безъ суфлера“.

Тотъ же Нильскій даетъ яркое описаніе того, какъ Щепкинъ готовился къ спектаклю, непосредственно передъ началомъ представленія. „Однажды, — рассказываетъ Нильскій, — въ московскомъ Маломъ театрѣ шла драма „Жизнь игрока“. Щепкинъ игралъ въ ней старика-отца Жермани. Придя въ театръ очень рано, я отправился на сцену и засталъ тамъ одного только Михаила Семеновича, который за цѣлый часъ до увертюры, уже совсѣмъ одѣтый и загримированный для роли, расхаживалъ взадъ и впередъ, отъ кулисы къ кулисѣ, и что-то озабоченно бормоталъ про себя. На отданный ему мною поклонъ онъ отвѣтилъ невнимательнымъ кивкомъ головы и стереотипной фразой: „добрый день“, и потомъ тѣмъ же порядкомъ, продолжая бормотать себѣ что-то подъ носъ, ни на что не глядя, продолжалъ прохаживаться отъ одной стороны сцены къ другой. Это продолжалось довольно долго. Я за нимъ съ понятнымъ любопытствомъ слѣдилъ и вдругъ неожиданно созерцаю такую картину: Щепкинъ быстро подбѣгаетъ къ одной изъ декорацій и громко, дрожащимъ голосомъ, восклицаетъ съ жестикуляціей: „сынъ неблагодарный, сынъ безчеловѣчный!“ Это—начало монолога изъ роли. А затѣмъ опять сталъ продолжать свое шептаніе. Мнѣ сказали потомъ: „такимъ образомъ онъ проходитъ каждую роль, хотя бы переигранную имъ сотни разъ; да вотъ вамъ и Жермани, — онъ играетъ его десятки лѣтъ подъ рядъ“. ¹⁾

¹⁾ „Воспоминанія Нильскаго“. *Истор. Вѣстникъ*, 1893 г., ноябрь.

„Что бы значило искусство, если бы оно доставалось безъ труда?“—говоритъ Щепкинъ въ письмѣ къ Шумскому. ¹⁾

Тотъ ничего бы однако не понялъ въ творествѣ Щепкина, кто предположилъ бы, что „трудъ“ служилъ для Щепкина замѣной „вдохновенія“. Въдѣ прежде всего сама натура Щепкина отличалась огненной страстностью. Это сказывалось во всемъ. Въ спорахъ онъ часто вскакивалъ съ мѣста, вскрикивалъ и напиралъ на собесѣдника, заставляя его отступать, буквально прижимая его къ стѣнѣ и не переставая сыпать доказательствами. Любопытную сценку рисуетъ намъ Соловьевъ. Передъ репетиціей Мочаловъ сообщилъ товарищамъ, что намѣревается дать въ свой бенефисъ „Гамлета“. „Щепкинъ при этихъ словахъ быстро вскочилъ, точно его сдернуло съ мѣста, и началъ скорѣе кричать, нежели говорить: „Гамлета?! Ты хочешь дать Гамлета? Ты, первый драматическій актеръ, любимецъ московской публики и хочешь угостить ее Дюсисовской дрянью! (Шекспировскій „Гамлетъ“ не былъ ранѣе переведенъ по-русски). Это чортъ знаетъ что такое!“ „Да ты не кипятись, а выслушай, я хочу дать“...—началъ было Мочаловъ. Но Щепкинъ его не слушалъ, онъ почти бѣгалъ по сценѣ и кричалъ: „возобновлять такую отвратительную пьесу! Да я бы, этого подлеца Дюсиса повѣсилъ на первой осинѣ! Осмѣливается передѣлывать Шекспира! Да и ты, братъ, хорошъ! Хочешь вытащить изъ театральнаго хлама эту мерзость--стыдъ и срамъ!“—„Да я хочу дать другого Гамлета“, почти прокричалъ Мочаловъ. „Другого?“—спросилъ Щепкинъ, остановившись. „Да другого, перевелъ съ англійскаго Полевой“. „Ты такъ бы и сказалъ“, проговорилъ Щепкинъ, садясь на прежнее мѣсто. „Да самъ же ты ничего не слушалъ“, замѣтилъ Мочаловъ.

Въ этой сценкѣ передъ нами—весь Щепкинъ. Это порохъ, готовый моментально вспыхнуть, а вовсе не безстрастный аналитикъ. Такая воспламеняемость темперамента отличала и

¹⁾ Прекрасно выразился о Щепкинѣ Гоголь въ письмѣ къ Сосницкому отъ 2 ноября 1846 г.: „Что касается до игры въ „Развязкѣ Ревизора“, то на счетъ этого прочтите мои строки въ письмѣ къ Щепкину. Въ нихъ я дѣлаю ему прямо и откровенно мои замѣчанія и даже совѣты, зная, что онъ по страсти и любви къ искусству готовъ себя считать вѣчнымъ ученикомъ и выслушивать даже и не весьма умные по виду совѣты даже и отъ простыхъ людей“.

сценическое творчество Щепкина. С. Т. Аксаковъ сказалъ прекрасно о Щепкинѣ: „Талантъ Щепкина преимущественно состоитъ въ чувствительности и огнѣ“. Любопытно, что эта особенность проявилась съ полной отчетливостью для самого Щепкина при первой же пробѣ его таланта въ присутствіи профессиональной актрисы. Семнадцатилѣтнимъ юношей, накануне перваго дебюта въ курскомъ театрѣ Барсовыхъ, Щепкинъ читалъ роль Андрея-почтара актрисѣ Лыковой. Онъ всталъ, чтобы начать чтеніе и... „Какой-то *огонь* пробѣжалъ по всему моему тѣлу,—разсказываетъ онъ въ „Запискахъ“ — это былъ не страхъ, нѣтъ, страхъ не такъ выражается, это былъ просто внутренній огонь, *спрашный огонь*, отъ котораго я едва не задыхался, но со всѣмъ тѣмъ мнѣ было такъ хорошо и я только что не плакалъ отъ удовольствія“. Запаса этого огня Щепкину хватило на всю жизнь. Говоря о представленіи „Благороднаго театра“ Загоскина, С. Т. Аксаковъ замѣчаетъ, что „роль Любскаго, который съ начала до конца находится въ тревогѣ и волненіи, горячится, выходитъ изъ себя, могъ играть только Щепкинъ съ его *неистощимымъ запасомъ огня*, не замѣняя крикомъ внутренней горячности, не дѣлаясь однообразнымъ“¹⁾.

Огненностью игры Щепкинъ глубоко потрясалъ зрителей и въ драматическихъ и въ комическихъ роляхъ. Зрители уже заранѣе испытывали волненіе, и полная тишина наступала въ театрѣ, когда знали, что сейчасъ прозвучать тѣ слова пьесы, которыми Щепкинъ всегда съ электрическою силой ударялъ по сердцамъ. Такой эффектъ, по свидѣтельству современниковъ, всегда производила, наприм., заключительная сцена въ пьесѣ „Матрость“ (шедевръ Щепкина), когда Щепкинъ, приблизясь къ авансценѣ, задумчиво и полушопотомъ произносилъ:

„Безумецъ, ты забылъ, что время,
Какъ шкваль, рветъ жизни паруса“... и т. д.

Слова эти относить къ себѣ матрость, послѣ 20-лѣтняго отсутствія посѣтившій родину, гдѣ все измѣнилось безъ него и рушились всѣ его прежнія привязанности.

¹⁾ Гоголь, посылая Щепкину комедію „Дядька въ затруднительномъ положеніи“, писалъ ему: „Нечего вамъ и говорить, что ваша роль—самъ дядька, находящійся въ затруднительномъ положеніи, *роль ажитации сильной*“.
(Письмо Гоголя къ Щепкину отъ 10 августа 1840 г.)

Такое же потрясающее дѣйствіе производило и чтеніе Щепкинымъ куплетовъ въ пьесѣ „Жакардовъ станокъ“:

Честъ мозолистымъ рукамъ...

Тогда раздавались такіе задушевные звуки, за которыми исчезали и малый ростъ, и полнота небольшого корпуса артиста, не совсѣмъ подходившіе къ драматическимъ ролямъ, и слышались только страданія души человѣческой. ¹⁾

Бѣлинскій, описывая игру Щепкина въ роли Брандта (въ пьесѣ Полевого „Дѣдушка русскаго флота“) и находя, что эта игра „выше всякихъ похвалъ самыхъ восторженныхъ, самыхъ энтузіастическихъ“, называя ее „геніальной“, отмѣчаетъ въ особенностяхъ „этотъ старческій голосъ, въ которомъ такъ много трепетной любви, молодого чувства“. (Сочин. Бѣлинск. IV, стр. 119, изд. Венгерова.)

Характеризуя въ другой статьѣ игру Сосницкаго, Бѣлинскій говоритъ, что Сосницкій гораздо лучше Щепкина мѣняетъ внѣшнюю манеру игры въ разныхъ роляхъ, но въ его игрѣ зато отсутствуетъ „этотъ трепетъ чувства, эта электрическая теплота души, которыми Щепкинъ такъ обаятельно и такъ могущественно волнуетъ массы и увлекаетъ ихъ по волѣ своей огненной натуры“... (ib., стр. 442—443).

Въ такихъ роляхъ, какъ Кочкаревъ или Чупрунъ (въ „Москаль-Чаривникъ“) та же страстность выражалась въ кипучей энергіи и заразительной стремительности игры. „Съ какимъ брію,—говоритъ очевидецъ,—Щепкинъ-Чупрунъ пѣвалъ о своей Татьянѣ. Разъ, увлекшись, онъ такъ топнулъ ногой, что подвернувшаяся некстати скамейка разлетѣлась вдребезги“. ²⁾

Бывали случаи, когда увлеченіе Щепкина во время исполненія роли переливало черезъ край и даже въ ущербъ цѣльности создаваемого образа. Изъ начальнаго періода дѣятельности Щепкина, когда онъ игралъ еще въ Харьковѣ въ труппѣ

¹⁾ *Русскій Архивъ*, 1899 г., I: „Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ“.

²⁾ *Мохтинъ*. Отрывокъ изъ воспоминаній. *Кіевское Слово*, 1888 г., № 551. Известно, что Щепкину не удалась роль Подколесина и онъ скоро перемѣнилъ ее на роль Кочкарева. Описывая довольно подробно эту неудачу Щепкина, С. Т. Аксаковъ замѣчаетъ: „По свойству своего таланта Щепкинъ не можетъ играть вялаго и нерѣшительнаго“. *С. Т. Аксаковъ*. Исторія моего знакомства съ Гоголемъ, *Русскій Архивъ*, 1890 г., кн. VIII.

Штейна, извѣстенъ случай, какъ Щепкинъ въ роли часового, оборонявшагося отъ враговъ, такъ вошелъ въ положеніе обороняющагося, что его никакъ не удавалось обезоружить, какъ это слѣдовало по пьесѣ. ¹⁾ Разумѣется, такая крайняя форма увлеченія обуславливалась тогда молодостью артиста, и впоследствии Щепкинъ никоимъ образомъ не позволилъ бы себѣ ничего подобнаго. Но этотъ случай характеренъ въ качествѣ указанія на артистическій темпераментъ Щепкина, бурный и стремительный. Въ 1828 г. въ *Московскомъ Вѣстникѣ* анонимные „любители театра“ выступили со статьей въ защиту Щепкина противъ критическихъ нападокъ *Сѣверной Пчелы*. Но и въ этой апологетической статьѣ было сказано, что игра Щепкина отличается „сильнымъ огнемъ, иногда даже излишнимъ“. ²⁾

Самъ Щепкинъ сознавалъ эту свою особенность и, въ противоположность Мочалову, находилъ нужнымъ употреблять съ своей стороны все возможное для того, чтобы сдерживать свою пылкость въ границахъ, во имя гармонической законченности художественныхъ образовъ. Ему приходилось заботиться не о томъ, чтобы возмѣщать недостатокъ чувства какимъ-либо его суррогатомъ, а, наоборотъ, о томъ, чтобы умѣрять пылъ своего чувства ради высшей художественной правды. Онъ не разъ высказывался въ томъ смыслѣ, что въ сценическомъ творествѣ излишекъ чувства, нсдисциплинированнаго школой и строгимъ анализомъ данной роли, вредитъ художественности изображенія. И, насколько могъ, онъ строго слѣдилъ за собой въ этомъ отношеніи; такъ совѣтовалъ ему и Гоголь, замѣчая, что отъ излишняго увлеченія онъ поспѣшностью рѣчи уменьшаетъ ея выразительность. „Берегите себя отъ сентиментальности, — писалъ Гоголь, — и караульте за собою; чувство явится у васъ само собою, за нимъ не бѣгайте; бѣгайте за тѣмъ, какъ бы стать властелиномъ себя“. Въ одной изъ бесѣдъ своихъ съ Рашелью Щепкинъ сказалъ ей, что огня у него не меньше, чѣмъ у нея, но что у него нѣтъ того умѣнья, которымъ она владѣетъ даже до злоупотребленія. ³⁾

Чрезвычайно любопытны слова Гоголя въ одномъ его письмѣ

1) М. Ч.—Щепкинъ“. *Южный Край*, 1895 г., № 4933.

2) *Московский Наблюдатель* 1828 г., № 11.

3) См. письмо Щепкина къ Анненкову отъ 29 февраля 1854 г.

къ Щепкину: „Вы напрасно говорите въ письмѣ, что старѣетесь; вашъ талантъ не такого рода, чтобы старѣться. Напротивъ, зрѣлыя лѣта ваши только что отняли часть того жару, котораго у васъ было слишкомъ много и который ослѣплялъ ваши очи и мѣшаль взглянуть вамъ ясно на вашу роль. Теперь вы стали въ нѣсколько разъ выше того Щепкина, котораго я видѣлъ прежде. У васъ теперь есть то высокое спокойствіе, котораго прежде не было, вы теперь можете царствовать въ вашей роли, тогда какъ прежде вы все еще какъ-то метались“.

Въ другомъ письмѣ къ Анненкову (отъ 12 ноября 1853 г.) Щепкинъ заявляетъ, что „чувство необходимо въ искусствѣ, но настолько, насколько допускаетъ общая идея“, т.-е. насколько оно не нарушаетъ художественной цѣлостности создаваемыхъ образовъ. Въ доказательство этого положенія Щепкинъ рассказываетъ любопытный случай изъ своего творческаго опыта. Однажды, играя Фамусова, онъ въ послѣдней сценѣ, возбужденный удачнымъ исполненіемъ роли Чацкаго Самаринымъ, до того вошелъ въ мысли Фамусова, что каждое выраженіе лица Самарина убѣждало его въ сумасшествіи Чацкаго, „и я, — пишетъ Щепкинъ, — предавшись вчужь этой мысли, нерѣдко улыбался, глядя на Чацкаго и, наконецъ, во время его монолога, едва удерживался отъ смѣха“. Что же вышло? Вниманіе публики отвлеклось отъ Чацкаго интересною мимикою Щепкина, зрители разразились общимъ смѣхомъ и цѣлность художественнаго впечатлѣнія пострадала. „Я тутъ увидѣлъ, — прибавляетъ Щепкинъ, — что это была съ моей стороны ошибка и что я долженъ съ осторожностью предаваться чувству, а особливо въ сценѣ, гдѣ Фамусовъ не на первомъ планѣ: мы съ дочерью (Софья) составляли обстановку, а все дѣло было въ Чацкомъ“.

Но если недисциплинированные порывы чувства, по убѣжденію Щепкина, нерѣдко могутъ вредить художественности, то изученіе, разработка, анализъ никогда не повредятъ истинному вдохновенію. Здѣсь необходимо обратить вниманіе на то, что именно разумѣлъ Щепкинъ подъ разработкою роли. Готовить роль, по Щепкину, вовсе не значило заучивать интонаціи. Манера, и теперь кое-гдѣ встрѣчающаяся, безъ конца примѣривать на репетиціи различныя интонаціи отдѣльныхъ фразъ

встрѣчала въ Щепкинѣ рѣшительное осужденіе. Какъ разъ изъ-за этого онъ серьезно столкнулся однажды съ княземъ Шаховскимъ. Князь все училъ на репетиціи одну молодую актрису, какъ отвѣчать „въ тонъ“. У той ничего ни выходило, только вся естественность пропадала. „Мнѣ кажется, князь, — сказалъ Щепкинъ, — вы и себя и ее напрасно затрудняете. Оставьте ее. Чтобы попасть въ тонъ, не нужно науки“.

Разработать роль значило, по Щепкину, всесторонне вникнуть въ природу выведеннаго въ роли лица и каждаго изъ тѣхъ положеній, въ которыхъ оно тамъ выводится, и тогда, говорилъ Щепкинъ, нужныя интонаціи явятся сами собою, какъ онъ являются въ непринужденной бесѣдѣ въ дѣйствительной жизни. Вотъ почему работа надъ ролью, какъ ее понималъ Щепкинъ, и не могла убивать вдохновенія, а служила лишь прочной точкой опоры для приданія вдохновенію надлежащаго направленія. ¹⁾ Работая надъ ролью, Щепкинъ прежде всего погружался въ психологическій ея анализъ и здѣсь онъ пользовался и собственными жизненными наблюденіями и, когда это было нужно, литературнымъ изученіемъ даннаго типа. Афанасьевъ, близко знавшій Щепкина, сообщаетъ, что „для

¹⁾ Вотъ почему также тщательнѣйшая и упорная работа надъ ролью оставалась скрытой въ игрѣ Щепкина для зрителя и зритель получалъ иллюзію импровизаціи. Въ одной рецензіи читаемъ, напримѣръ, слѣдующее про игру Щепкина („Репертуаръ и Пантеонъ“, 1846, VII): „Не спрашивайте у Щепкина напередъ, что онъ намѣренъ сдѣлать; увѣрю васъ, онъ самъ этого не знаетъ; онъ ничего не предвидитъ, что у него вырывается изъ устъ, вырывается изъ души и—невольно“. Мы знаемъ, что это было далеко не такъ, и игра Щепкина являлась плодомъ глубокаго обдумыванія; но замѣчанія рецензента очень знаменательны, они показываютъ, до какой иллюзіи доводила зрителя обдуманная игра Щепкина. Въ другой рецензіи („Репертуаръ и Пант.“, 1839 г., XII) читаемъ: „Необыкновенное искусство Щепкина тотчасъ схватить характеръ изображаемаго лица, перелиться въ него заставляетъ иногда думать, что это ничего не стоитъ, что ему нѣтъ ничего легче, какъ взять на себя ту или иную личину, облечься въ такую или иную фizioномію. Вотъ верхъ искусства — заставить думать, что никакихъ усилій не нужно, чтобы прекрасно выполнить роль и скрыть всѣ трудности для достиженія известной степени совершенства“.

Такая иллюзія была именно результатомъ того, что работа Щепкина надъ ролью состояла не въ затверживаніи интонацій, а въ обдумываніи психологическаго содержанія роли.

Щепкина переводились цѣлыя статьи о театрѣ, недоступныя ему по незнанію имъ иностранныхъ языковъ, дѣлались извлеченія изъ наиболѣ замѣчательныхъ критикъ объ исполненіи различныхъ ролей на французской и англійской сценахъ; когда онъ задумалъ играть „Скупого“ Мольера, то все лучшее, что было написано объ этой комедіи и что было необходимо для отчетливаго пониманія роли, явилось для него въ переводахъ, и „Скупой“, которымъ мы восхищались въ игрѣ Щепкина, былъ плодъ и великаго таланта, и глубоко обдуманнаго изученія.“¹⁾

Щепкинъ выработалъ себѣ способность быстро схватывать психологическую сущность даннаго литературнаго типа и любилъ вести на эти темы горячіе споры.²⁾

Итакъ, Щепкина было бы невозможно причислить ни къ исключительно разсудочнымъ актерамъ, ни къ актерамъ безотчетнаго вдохновенія или такъ называемаго „нутра“. Щепкинъ былъ однимъ изъ тѣхъ законченныхъ художниковъ, у которыхъ изученіе служить исходнымъ пунктомъ для полета вдохновеннаго чувства, не умерщвляя послѣдняго, но питая и углубляя его.

Щепкинъ обстоятельно высказалъ свои мысли по этому вопросу въ бесѣдѣ съ режиссеромъ Соловьевымъ: „Помни, любезный другъ,—говорилъ онъ,—что сцена не любитъ мертвечины, ей подавай живого человѣка и живого не однимъ только тѣломъ, а чтобъ онъ жилъ и головой и сердцемъ... никогда не учи роли, не изучивъ всей пьесы. Въ дѣйствительной жизни, если хотять хорошо узнать какого-нибудь человѣка, то разпрашиваютъ на мѣстѣ его жительства о его образѣ жизни и привычкахъ, о его друзьяхъ и знакомыхъ — точно также должно поступать и въ нашемъ дѣлѣ... Читая роль, всѣми силами старайся заставить себя такъ думать и чувствовать, какъ думаетъ и чувствуетъ тотъ, кого ты долженъ представлять: старайся, такъ сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебѣ въ плоть и кровь. *Достигнешь этого и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса, и вѣрные жесты, а безъ этого, какъ ты ни фокусничай, какихъ пружинъ ни подводи, все будетъ дѣло дрянъ*“.

¹⁾ „Библ. для чтенія“, 1864 г., августъ.

²⁾ См. въ статьѣ „Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ“ (*Русск. Архивъ*, 1899 г., I) споръ Щепкина о Чацкомъ и Мизантропѣ Мольера.

Той же темѣ посвящено замѣчательное письмо Щепкина къ Шуберту отъ 27 марта 1848 г. Щепкинъ чрезвычайно интересно развиваетъ здѣсь ту мысль, что для актера, одареннаго искрой Божьей неподдѣльнаго чувства, работа надъ ролью еще нужнѣе, нежели для актера, холодно и механически копирующаго внѣшніе образы дѣйствительности. Вѣдь для актера холоднаго нужно только *поддѣлаться* подъ изображаемый типъ, что вовсе уже не требуетъ слишкомъ большихъ усилій, между тѣмъ какъ актеру *сочувствующему* предстоитъ на сценѣ *сдѣлаться* тѣмъ лицомъ, которое онъ изображаетъ; онъ долженъ уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, долженъ ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать, смѣяться, какъ хочетъ авторъ, — чего выполнить, не уничтоживъ себя, невозможно. „Видите, во сколько трудъ послѣдняго многозначительнѣе“, замѣчаетъ Щепкинъ, выводя отсюда, что вдохновенное творчество еще болѣе, нежели механическое, нуждается въ настойчивой работѣ анализирующей мысли.

2.

Мы только что видѣли, что, по ученію Щепкина, сценическое творчество должно состоять въ *перерожденіи* личности самого артиста въ личность, артистомъ изображаемую. Способы и средства, могущіе быть доступными актеру для такого перерожденія, весьма многочисленны и разнообразны. Но всѣ ихъ можно распредѣлить прежде всего по двумъ крупнымъ разрядамъ. Артистъ можетъ представить изображаемый имъ типъ, съ одной стороны, посредствомъ видоизмѣненія своего внѣшняго облика соотвѣтственно наиболѣе характернымъ для даннаго типа физическимъ чертамъ и, съ другой стороны, посредствомъ воспроизведенія въ своей душѣ въ моментъ игры психическихъ состояній и движеній, присущихъ изображаемому лицу. Каждый актеръ въ любой роли неизбѣжно пользуется приемами и того и другого порядка. Но есть актеры, которымъ болѣе удастся внѣшняя живопись изображаемыхъ ими лицъ, и есть другіе актеры, которымъ болѣе удастся внутренняя психологическая разработка ролей. Къ которому изъ этихъ разрядовъ принадлежалъ Щепкинъ?

Необходимо имѣть въ виду, что наружное перевоплощеніе

(относя сюда и гримъ, и всю совокупность внѣшнихъ манеръ и интонацій) вполне было доступно Щепкину, и *когда, по его мнѣнію, это было нужно*, онъ умѣлъ блестяще пользоваться этимъ приѣмомъ. Онъ могъ по желанію измѣнить до неузнаваемости внѣшній свой обликъ. Въ молодости онъ разъ ради шутки переодѣлся нищимъ и подошелъ просить милостыню къ своему барину, графу Волькенштейну. Это было продѣлано такъ искусно, что графъ, вплотную разговаривая съ мнимымъ нищимъ, такъ и не призналъ въ немъ Щепкина. Этого мало. Щепкину удалось, однажды, безъ всякаго грима, одною только интонаціею ввести въ заблужденіе не кого иного, какъ самихъ же актеровъ. Дѣло было въ Казани. Щепкинъ пріѣхалъ туда на гастроли и явился на репетицію „Ревизора“. Ему представили труппу. Любезно поздоровавшись со всѣми, Щепкинъ вдругъ перемѣнилъ ласковую улыбку на серьезную фізіономію и обратился къ окружающимъ со словами: „Я пригласилъ васъ, господа, съ тѣмъ, чтобы сообщить вамъ пренепріятное извѣстіе: къ намъ ѣдетъ ревизоръ“. Вся труппа ошалѣла и никакъ не могла взять въ толкъ слова знаменитаго комика: о какомъ ревизорѣ онъ сообщаетъ и какому ревизору дѣло до казанскаго театра. „Да кто же у васъ, господа, Амосъ Ѳедоровичъ?“ спрашиваетъ Щепкинъ. Молчатъ. „Да Тяпкинъ-Ляпкинъ кто?“ Тутъ только догадались, что Щепкинъ просто началъ репетировать „Ревизора“, и репетиція пошла своимъ чередомъ. ¹⁾ Такъ умѣлъ Щепкинъ создать нужную ему иллюзію внѣшнимъ измѣненіемъ интонацій.

Играя въ Полтавѣ „Богатонова“ въ комедіи Загоскина, Щепкинъ такъ удачно изобразилъ въ этой роли одного значительнаго вельможу, присутствовавшего на этомъ представленіи, что вельможа этотъ самъ воскликнулъ непроизвольно: „*mais, mon Dieu, c'est moi!*“ А въ оперѣ „Еврейская корчма“ онъ представилъ извѣстнаго тогда въ Полтавѣ богатаго еврея такъ искусно, что въ публикѣ говорили: „можно подумать, что самъ З. вышелъ на сцену“, а изъ райка кричали: „да это нашъ З.“ ²⁾

Не нужно упускать изъ виду подобныхъ фактовъ, когда въ отзывахъ объ игрѣ Щепкина мы встрѣчаемъ указанія на то,

¹⁾ Русская Старина, 1880 г., октябрь.

²⁾ Мейнъ. Матеріалы для біографіи Щепкина. „Антрактъ“, 1864 г., № 160.

что его выступленія въ разныхъ роляхъ не отличались большимъ внѣшнимъ разнообразіемъ. Отзывы такого рода дѣйствительно можно встрѣтить въ рецензіяхъ театральныхъ критиковъ того времени. И Бѣлинскій и Аполлонъ Григорьевъ въ разное время отмѣчали, что Щепкинъ по внѣшнимъ приѣмамъ игры всегда остается нѣсколько самимъ собою. „Главный недостатокъ Щепкина, какъ артиста,—писалъ Бѣлинскій,—состоитъ въ нѣкоторомъ однообразіи, причина котораго заключается преимущественно въ его фигурѣ“. ¹⁾ Мнѣ думается, что именно эту же черту, т.-е. недостаточно рельефную внѣшнюю характерность изображенія имѣлъ въ виду и Аполлонъ Григорьевъ, когда онъ говорилъ въ одной изъ своихъ статей: „Щепкинъ играетъ по большей части страсти, взятыя отвлеченно отъ лица, Садовскій играетъ лица“. ²⁾

Мы уже знаемъ, что на самомъ дѣлѣ Щепкину была доступна и способность внѣшняго перевоплощенія, можетъ быть, ослабѣвшая съ годами, благодаря потучнѣнію. И если онъ въ большинствѣ случаевъ не пускалъ въ ходъ эту способность, то не по той ли причинѣ, что онъ сознательно придавалъ большее значеніе иной художественной задачѣ, иной сторонѣ творчества?

Мы имѣемъ нѣсколько портретовъ Щепкина въ исполнявшихся имъ роляхъ. Всѣ они хорошо извѣстны лицамъ, знакомымъ съ иконографіей Щепкина. Собраніе ихъ читатель можетъ найти въ книгѣ „М. С. Щепкинъ“, изданной въ 1914 г. подъ редакціей М. А. Щепкина. Вглядитесь внимательно въ эти щепкинскіе гримы. Отличительная особенность ихъ состоитъ въ томъ, что въ каждомъ щепкинскомъ гримѣ мы находимъ лишь очень осторожный намекъ на специфическія черты данной роли. Вотъ, напримѣръ, передъ нами Щепкинъ въ роли учителя Шеллинга изъ водевиля Писарева „Учитель и ученикъ“. По водевилю Шеллингъ является добродѣтельнымъ менторомъ, вѣчно окруженнымъ книгами и прописями, и весь комизмъ водевиля сводится къ тому, что по случайному сплетенію обстоятельствъ его совершенно неосновательно начинаютъ подозрѣвать въ лю-

¹⁾ „Александр. театр“. Собр. сочин. Бѣлинскаго, изд. Венгерова, т. IX. Ср. подобный же отзывъ въ „Воспоминаніяхъ доживающаго свой вѣкъ смоленскаго дворянина“. *Русск. Старина*, 1896 г., июль.

²⁾ *Москвитянинъ*, 1852 г. апрѣль.

бовной интрижкѣ. Какой комикъ не соблазнился бы тутъ мыслью подчеркнуть въ гримѣ педагогическую профессію? А съ портрета Щепкина въ этой роли на насъ смотритъ просто умное, доброе, нѣсколько встревоженное лицо тѣхателно одѣтаго господина. Даже вооружить носъ очками Щепкинъ призналъ излишнимъ, тогда какъ можно быть увѣреннымъ, что 99 комиковъ изъ сотни непременно прибѣгли бы въ подобной роли къ этому обычному аксессуару книжнаго человѣка. Вотъ Щепкинъ въ роли повара Суфле изъ пьесы Скриба и Мелезвилья „Секретарь и поваръ“. Костюмъ слуги, фартукъ, но поварской колпакъ отсутствуетъ, это было бы для Щепкина слишкомъ броско. Лицо—то же, что и въ предыдущей роли, только выраженіе его совсѣмъ другое: плутовато-веселое. Такъ же и во всѣхъ остальныхъ гримахъ, доселѣ извѣстныхъ въ печати. ¹⁾ Измѣненія во внѣшности лица минимальны и проведены лишь постольку, поскольку нужно было дать намекъ на отличительную особенность данной роли. Щепкинъ никогда не дѣлалъ изъ грима броской вывѣски какой-либо опредѣляющей черты изображаемаго характера или изображаемой профессіи. Для Щепкина гримъ это — только почва, на которой детальныя узоры, полныя жизненной измѣчивости, должны были выводиться мимикой, ²⁾ игрою глазъ, переливами интонацій. Такое впечатлѣніе неизбѣжно выносишь изъ внимательнаго разсмотрѣнія его гримовъ.

Характеру гримовъ соотвѣтствовалъ и характеръ всей игры Щепкина: „Въ игрѣ его не было подражанія внѣшнимъ при-

¹⁾ Извѣстны изображенія Щепкина въ роляхъ: Шеллинга („Учитель и ученикъ“), Репейкина („Хлопотунъ“), Суфле („Секретарь и поваръ“), Матроса („Матрость“), Чупруна („Москаль Чаривникъ“), Фамусова (группа: Фамусовъ—Щепкинъ, Скалозубъ—Ольгинъ, Чацкій—Самаринъ), Гарпагона; извѣстный портретъ Рѣпина изображаетъ Щепкина, кажется, въ пьесѣ „Трудовой хлѣбъ“.

²⁾ Упомянемъ кстати, что въ печати имѣются два разсказа, свидѣтельствующіе о чрезвычайной выразительности мимики Щепкина не только на сценѣ, но и въ жизни. Это разсказъ Погодина о томъ, какъ Щепкинъ въ Германіи, не зная нѣмецкаго языка, одной мимикой объяснилъ, что ему нужна желтая горчица для больного сына, и разсказъ Пассекъ о томъ, какъ Щепкинъ своей мимикой заставлялъ то плакать, то смѣяться грудного ребенка. Барсуковъ—„Жизнь и труды Погодина“, т. XII, стр. 483. Т. П. Пассекъ—„Воспоминанія“. Русская Старина, 1877 г., июль.

вычкамъ, голосу, ухваткамъ различныхъ сословій: изучая роль, онъ усваивалъ больше внутреннія движенія души человѣка“, читаемъ въ статьѣ А. Щепкиной „Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ“. И тамъ же читаемъ далѣе: „Щепкинъ всегда оставался немного самимъ собою по внѣшности, но вы видѣли вмѣстѣ съ тѣмъ вѣрно переданный характеръ и забывали о томъ, какой націи и какого слоя общества былъ этотъ чудакъ, выходки котораго заставляли васъ смѣяться до слезъ“.

Это было то, что можно было бы назвать алгебраичностью сценическаго творчества. Нельзя отрицать, что въ этомъ заключался извѣстный недостатокъ. Идеальный типъ сценическаго изображенія требовалъ бы гармоническаго сочетанія внѣшней характерности съ психологической глубиной и тонкостью. Но не можетъ быть сомнѣнія и въ томъ, что если уже брать отклоненія отъ абсолютнаго идеала, то безгранично предпочтительнѣе отклоненія въ ту сторону, въ которую склонялся Щепкинъ. Мы видѣли выше, что отмѣчаемая здѣсь черта щепкинскаго творчества не вытекала изъ недостатка его способности къ внѣшнему перевоплощенію, а ниже, въ своемъ мѣстѣ, мы покажемъ, что эта черта была связана съ основной сущностью художественныхъ стремленій Щепкина. Теперь же мы отмѣтимъ только, что Щепкинъ сознательно боролся противъ перегруженія сценическихъ образовъ внѣшними мелочами, ибо онъ стремился не столько тѣшить глазъ зрителя, сколько непосредственно вліять на его настроеніе посредствомъ психическаго зараженія его души вибраціями собственныхъ сценическихъ душевныхъ переживаній. „Не пренебрегай отдѣлкой сценическихъ положеній и разныхъ мелочей, подмѣченныхъ въ жизни,—писалъ Щепкинъ Шумскому,—но помни, чтобъ это было вспомогательнымъ средствомъ, а не главнымъ предметомъ“. Главнымъ предметомъ Щепкинъ считалъ воспроизведеніе душевныхъ переживаній, и онъ предпочиталъ подходить къ этой конечной цѣли сценическаго искусства не окольными, а непосредственными путями. ¹⁾

¹⁾ Замѣчательнымъ образомъ съ Щепкинымъ въ этомъ пунктѣ сходилась Гоголь. Въ письмѣ отъ 16 декабря 1846 г. Гоголь писалъ Щепкину: „Краски на роль положить не трудно, дать цвѣтъ роли можно и потомъ; для этого довольно встрѣтиться съ первымъ чудакомъ и умѣть передразнить его; но

Конечно, онъ могъ дѣлать это потому, что въ высшей степени обладалъ чуткостью психологическаго пониманія и богатствомъ разнообразныхъ душевныхъ вибрацій. Актеръ, не сознающій въ себѣ силы непосредственно заразить душу зрителя собственнымъ чувствомъ, соотвѣтствующимъ замыслу автора, усиленно налегаетъ на внѣшніе знаки изображаемыхъ типовъ, заботливо подчеркиваетъ какой-нибудь характерный тикъ, какую-нибудь броскую повадку, какой-нибудь надоедливо повторяющійся жестъ или рѣзко обозначенную подробность грима, съ тѣмъ, чтобы все это служило матеріальной вывѣской того строя души изображаемаго лица, который нужно выяснитъ зрителю. Щепкинъ сознательно считалъ такіе приемы низшимъ родомъ артистическихъ средствъ; конечно, онъ не отрицалъ совершенно ихъ значенія и даже необходимости, но онъ боялся болѣе всего, чтобы они не выдвигались на первый планъ, не загромождали исполненія и не заслоняли собой основной задачи актера: не только *показать* тотъ или иной типъ, выведенный въ пьесѣ, но и заставить его жить на сценѣ своей внутренней жизнью; а эта цѣль, по мысли Щепкина, достигается не живописаніемъ человѣческихъ тиковъ, ухватокъ и повадокъ, а переживаніемъ человѣческихъ чувствъ. *Въ театрѣ актеръ важнѣе обстановки, а въ актерѣ внутренняя работа души важнѣе внѣшности*—вотъ одинъ изъ основныхъ завѣтовъ Щепкина, столь нерѣдко забываемый въ наши дни.

Детальной разработкѣ бытовыхъ мелочей Щепкинъ рѣшительно предпочиталъ углубленіе въ психическую жизнь изображаемаго лица, и вотъ, по отзывамъ очевидцевъ, онъ достигалъ въ этомъ направленіи даже въ небольшихъ, второстепенныхъ роляхъ поразительныхъ результатовъ. Въ роли Муромскаго въ „Свальбѣ Кречинскаго“ Щепкинъ, не прибѣгая ни къ какимъ тикамъ, необыкновенно рельефно выражалъ то степенное добродушіе, которое составляетъ истинную прелесть этой роли, а въ роли Зайчикова въ „Мишурѣ“ никто лучше Щепкина не

почувствовать *существо дѣла*, для котораго призвано дѣйствующее лицо, трудно и безъ васъ никто самъ по себѣ изъ нихъ (актеровъ, играющихъ въ „Ревизорѣ“) этого не почувствуетъ; итакъ, сдѣлайте имъ близкимъ ваше собственное ощущеніе, и вы сдѣлаете этимъ истинно доблестный подвигъ въ честь искусства“.

показывалъ безпредѣльной отцовской любви, выражающейся въ молящемъ взглядѣ глазъ, просящихъ за судьбу любимаго сына, зависящую отъ одного слова начальника. ¹⁾

3.

Мнѣ нѣтъ надобности долго останавливаться на отношеніи таланта Щепкина къ третьему подраздѣленію разнородныхъ артистическихъ дарованій. Достаточно извѣстно, что талантъ Щепкина одинаково обнималъ какъ комическую, такъ и драматическую стихіи сценическаго искусства, и только по чистому недоразумѣнію Щепкина нерѣдко считаютъ комикомъ по преимуществу. Бѣлинскій, не разъ возвращавшійся къ характеристикѣ дарованія Щепкина въ своихъ театральныхъ рецензіяхъ, всегда съ особеннымъ удареніемъ настаивалъ на томъ, что неразрывная, органическая связь комизма и драматизма составляла наиболѣе глубокую особенность щепкинскаго таланта. Вотъ почему истиннымъ сценическимъ триумфомъ Щепкина Бѣлинскій считалъ роль матроса въ пьесѣ того же названія именно потому, что въ этой роли комическія черты тѣснѣйшимъ образомъ переплетены съ чертами напряженнѣйшаго драматизма. Я приведу нѣсколько соотвѣтствующихъ цитатъ изъ Бѣлинскаго, и этого будетъ вполне достаточно для выясненія этой важнѣйшей стороны щепкинскаго творчества.

Касаясь гастролей Щепкина въ Петроградъ въ 1844 г., Бѣлинскій писалъ: „Несмотря на то, что въ „Матросѣ“ Щепкинъ игралъ одинъ-одинехонекъ, эта пьеса произвела глубокое впечатлѣніе и доказала собою ту простую истину, что раздѣленіе драматическихъ произведеній на трагедію и комедію въ наше время отзывается анахронизмомъ... Щепкинъ принадлежитъ къ числу немногихъ истинныхъ жрецовъ сценическаго искусства, которые понимаютъ, что артистъ не долженъ быть ни исключительно-трагическимъ, ни исключительно-комическимъ актеромъ, но что его назначеніе—представлять характеры безъ разбора ихъ трагическаго или комическаго назначенія“. ²⁾

Въ статьѣ „Александринскій театр“ Бѣлинскій говоритъ:

¹⁾ *Историч. Вѣстникъ*, 1900 г., августъ.

²⁾ „Сочин. Бѣлинскаго“, изд. Венгерова, IX, стр. 39.

„Кто видалъ Щепкина въ маленькой роли матроса въ пьесѣ того же имени, тотъ легко можетъ составить себѣ идею о настоящемъ амплуа Щепкина. Это роли по преимуществу мѣщанскія, роли простыхъ людей, но которыя требуютъ не одного комическаго, но и глубокаго патетическаго элемента въ талантѣ артиста... Можетъ быть, — говорится далѣе въ той же статьѣ, — если бы Щепкинъ ранѣе познакомился съ Шекспиромъ, онъ былъ бы въ состояніи овладѣть и *ролью Лира*, которая столько же въ сферѣ его таланта, какъ и роль шута въ этой пьесѣ... русская литература не могла ему предоставить ролей, сообразныхъ съ полнотою его таланта, ибо роли Фамусова и городничаго чисто-комическія. Торжество его таланта въ томъ, что онъ умѣетъ... заставить зрителей рыдать и трепетать отъ страданій какого-нибудь матроса, какъ Мочаловъ заставлялъ ихъ рыдать и трепетать отъ страданій принца Гамлета или полководца Отелло“. ¹⁾

IV.

Основной мотивъ щепкинскаго реализма.

Итакъ, Щепкинъ соединялъ вдохновеніе съ настойчивой разработкой ролей; внѣшнюю характерность исполненія онъ подчинялъ освѣщенію психологическаго содержанія роли; онъ былъ одинаково силенъ въ изображеніи и драматическихъ, и комическихъ характеровъ и положеній.

Таковы наиболѣе выпуклые отдѣльные элементы творчества Щепкина. Всѣ они вытекали изъ одного высшаго начала его творчества, которое намъ теперь и предстоитъ разсмотрѣть. Мы всего лучше выразимъ это начало, если скажемъ, что Щепкинъ на сценѣ былъ прежде всего и болѣе всего *изобразителемъ многосложности каждаго отдѣльнаго движенія душевной жизни человѣка*. Въ каждомъ изображаемомъ имъ лицѣ онъ умѣлъ показать сложное психологическое явленіе. Исполняя ли Щепкинъ первокласную роль въ знаменитой пьесѣ, игралъ ли онъ въ ничтожномъ водевилѣ, — онъ одинаково извлекалъ изъ роли картину борьбы многообразныхъ и нерѣдко проти-

¹⁾ Ibid, стр. 255 и слѣд.

воположныхъ движеній въ душѣ человѣческой, и ярко развертывалъ передъ зрителями эту картину. Въ этомъ именно свойствѣ игры Щепкина я вижу основную особенность, характернѣйшую живую сущность, или, какъ сказалъ бы Бѣлинскій, „паѳосъ“ щепкинскаго творчества. Всѣ разсмотрѣнные выше отдѣльные элементы его игры обуславливались этой основной чертой его творчества. Онъ стремился углублять порывы вдохновенія настойчивымъ и тщательнымъ анализомъ роли именно потому, что онъ былъ прежде всего художникъ-психологъ, и въ качествѣ такового онъ всегда чувствовалъ глубокую и сложную психологическую проблему тамъ, гдѣ иной артистъ свелъ бы все къ бурнымъ взрывамъ страсти. Онъ придавалъ второстепенное значеніе подчеркиванію наружныхъ особенностей изображаемаго лица потому, что и характерныя отмѣтки въ гримѣ и характерныя внѣшнія тики всегда отмѣняютъ какія-нибудь устойчивыя, постоянныя, неподвижныя черты характера и сами служатъ для нихъ разъ навсегда застывшей вывѣской, а между тѣмъ Щепкинъ считалъ гораздо болѣе важнымъ изучать и художественно изображать то, что движется, измѣняется, борется въ душѣ человѣка. Щепкинъ на сценѣ былъ поэтомъ душевной динамики, а не душевной статики, и потому вѣчно измѣняющіеся переливы интонацій онъ считалъ болѣе могущественнымъ орудіемъ сценическаго творчества, нежели детально разработанную гримировку или изощренное изобрѣтеніе всевозможныхъ тиковъ. Наконецъ, тѣсное сплетеніе драматическихъ и комическихъ душевныхъ движеній естественно связывалось съ представленіемъ о многогранности души человѣческой.

Здѣсь мы и подходимъ къ тому, что, на мой взглядъ, составляло истинное новаторство Щепкина, какъ актера-реалиста. Выработка естественной повадки на сценѣ была очень важнымъ шагомъ въ прогрессъ сценическаго реализма, но это было лишь одной, такъ сказать *технической* стороной задачи. За нею выдвигалась другая, я бы сказалъ, *психологическая* сторона ея. Правдивость изображенія должна состоять не только въ его внѣшнемъ правдоподобіи, но и въ его внутренней полнотѣ; актеръ долженъ изображать не отдѣльную черту и не отдѣльныя черты даннаго лица, а цѣльный организмъ его души въ

живомъ сплетеніи всѣхъ его многообразныхъ чертъ и въ непрестанномъ движеніи его страстей.

Именно въ этомъ стремленіи схватить въ художественномъ изображеніи жизнь во всей ея многоцвѣтности, во всей дробной многосложности каждаго отдѣльнаго ея акта я и усматриваю сущность художественнаго реализма. Первая и основная задача художника-реалиста состоитъ въ умѣнїи представить доступными искусству средствами *многогранность* и *животрепещущую измѣнчивость* каждаго отдѣльнаго проявленія жизни. Наоборотъ, замѣна въ искусствѣ жизненной многоцвѣтности условной одноформенностью всегда враждебна требованіямъ художественнаго реализма. Вотъ въ какомъ смыслѣ художественный реализмъ воспроизводитъ правду жизни; не въ смыслѣ фотографическаго копированія всѣхъ внѣшнихъ очертаній дѣйствительности, а въ смыслѣ претворенія въ художественные образы *многосложности* каждаго жизненнаго акта. Поэтому художественный реализмъ, понимаемый съ этой стороны, является художественнымъ служеніемъ идеѣ свободнаго многоцвѣтнаго выраженія всей полноты человѣческаго духа; наоборотъ, и старый ложноклассицизмъ, подмѣнявшій подлинныя формы жизни мертвенною однообразностью своихъ искусственныхъ схемъ, и новѣйшіе крики художественной моды въ родѣ пресловутаго кубизма, сводящіе жизнь на совокупность геометрическихъ чертежей, одинаково представляютъ собой, какъ бы сказать, художественную аракчеевщину, т.-е. борьбу съ жизненнымъ многообразіемъ во имя сухихъ доктринерскихъ единообразныхъ формъ и схемъ.

Вотъ это-то существо художественнаго реализма гениально постигъ Щепкинъ, въ сферѣ сценическаго искусства его-то именно пропагандировалъ онъ своимъ творчествомъ, и въ такомъ именно смыслѣ надлежитъ признавать Щепкина новаторомъ и реформаторомъ русскаго сценическаго искусства.

Да, это былъ настоящій переворотъ, сущности котораго не понимали многіе изъ тѣхъ, кто, подобно Щепкину, трудились надъ развитіемъ внѣшней естественности игры и даже превосходили Щепкина въ этомъ отношеніи, но не шли далѣе, не заглядывали глубже.

Въ какой мѣрѣ Щепкинъ являлся дѣйствительнымъ новато-

ромъ на указанномъ пути, мы всего лучше поймемъ, если обратимъ вниманіе на то, какъ приходилось ему бороться за этотъ идеаль и съ косностью драматической литературы того времени, и съ косностью господствовавшихъ въ обществѣ вкусовъ и понятій.

Жалобы на отсутствіе серьезныхъ ролей, надъ которыми стоило бы работать, неслись изъ устъ Щепкина въ теченіе всей его жизни. Порой отъ тоски по серьезному матеріалу для творчества Щепкинъ впадалъ въ глубокое уныніе и острое раздраженіе, какъ это можно видѣть изъ яркихъ признаній, разсѣянныхъ по всей его перепискѣ. И я думаю, что эта неудовлетворенность Щепкина вытекала, главнымъ образомъ, изъ того, что пріемы, преобладавшіе въ тогдашней рядовой драматургіи, какъ разъ противорѣчили складу сценическихъ стремленій Щепкина.

Оставимъ въ сторонѣ Грибоѣдова и Гоголя. Появленіе ихъ комедій было величайшимъ праздникомъ для Щепкина и дало ему возможность подняться на истинныя высоты своего вдохновенія. Но вѣдь двумя-тремя ролями изъ геніальныхъ пьесъ нельзя было наполнить репертуара. А что же представляла собой вся остальная драматургія того времени? Бездонная пучина водевилей, въ которыхъ Щепкинъ блисталъ веселостью своего комизма, не могла удовлетворять его не только по мелкости ихъ литературнаго содержанія, но еще и потому, что во всѣхъ этихъ водевиляхъ разрабатывался почти исключительно *комизмъ положеній*, а не *комизмъ характеровъ*, т.-е., иначе говоря, внѣшнее сцѣпленіе обстоятельствъ, а не внутренніе конфликты въ душахъ людей. Щепкинъ могъ дѣлать и дѣйствительно дѣлалъ здѣсь чудеса, но это было совсѣмъ не то, къ чему тяготѣлъ его художественный инстинктъ. Теперь обратимся къ серьезнымъ пьесамъ щепкинскаго репертуара и, минуя такіе несравненные оазисы тогдашней драматургической пустыни, какъ „Горе отъ ума“ или „Ревизоръ“, возьмемъ наиболѣе крупныя, наиболѣе литературныя пьесы изъ обычнаго, рядового театральнаго репертуара той поры.

Вотъ пьесы Загоскина и кн. Шаховского, наиболѣе ходкія въ пору расцвѣта щепкинскаго таланта. Литературный разборъ этихъ пьесъ не входитъ въ мою задачу. Но мнѣ важно отмѣ-

тить сейчасъ, что и въ этихъ распространеннѣйшихъ тогда пьесахъ на первѣй планъ выдвигалось не столько художественное изображеніе живыхъ людей со всей сложностью ихъ психики, сколько изображеніе и обличеніе извѣстныхъ опредѣленныхъ чертъ, въ этихъ людяхъ встрѣчающихся и получающихъ характеръ вреднаго общественнаго повѣтрія. То или иное лицо выводилось въ пьесѣ лишь, какъ иллюстрація одного изъ такихъ повѣтрій, и всѣ эти Богатоновы, Любскіе et tutti quanti были представляемы драматургами, какъ своего рода вывѣски такихъ общественныхъ пороковъ, какъ погоня за модой, тщеславное мотовство, тяготѣніе къ знати и т. п. Для вящаго обличенія такихъ пороковъ герой пьесы изображался всецѣло охваченнымъ лишь тою одною порочною страстью, которая служила предметомъ обличенія, такъ что вмѣсто многоцвѣтнаго узора взаимно борющихся противоположныхъ страстей получалась фигура, сплошь выкрашенная какой-нибудь одной краской.

Вотъ въ этихъ-то путяхъ литературной условности и было тѣсно гению Щепкина, стремившемуся къ реальному изображенію живыхъ людей во всей полнотѣ ихъ дѣйствительныхъ переживаній. Выходъ изъ этого положенія Щепкинъ находилъ въ томъ, что онъ своею игрою расширялъ предѣлы авторскаго художественнаго захвата и глубже, нежели авторъ пьесы, проникалъ въ душу изображаемыхъ лицъ. Такова была борьба Щепкина съ репертуаромъ во имя художественнаго реализма въ глубокомъ значеніи этого слова. Какъ манны небесной, жаждалъ Щепкинъ такихъ пьесъ, въ которыхъ ему нужно было бы не бороться съ авторомъ, а итти навстрѣчу авторскимъ замысламъ и думать лишь о возможно болѣе совершенномъ ихъ воплощеніи. Вотъ почему Щепкинъ такъ воспрянулъ духомъ при появленіи „Ревизора“; вотъ почему онъ такъ обрушился на Гоголя, когда тотъ вздумалъ истолковывать живые образы своей комедіи въ смыслѣ отвлеченныхъ дидактическихъ схемъ.

Разносторонняя разработка роли въ смыслѣ полноты ея психологическаго содержанія возбуждала восхищеніе знатоковъ и тонкихъ цѣнителей игры Щепкина, но нерѣдко оставляла неудовлетворенными людей, привыкшихъ къ инымъ пріемамъ игры. Въ этомъ-то и сказывалось *новаторство* Щепкина. Съ этой точки зрѣнія очень интересно и поучительно слѣдить за

положительными и за отрицательными отзывами объ игрѣ Щепкина; по отрицательнымъ отзывамъ мы видимъ ясно, насколько новы, непривычны были приемы Щепкина для большой публики того времени. Публика привыкла къ наложенію густыхъ красокъ на изображеніе на сценѣ отдѣльныхъ страстей. Но весь смыслъ игры Щепкина сводился къ освѣщенію *перекрестнаго взаимодействія страстей*, при которомъ каждая страсть въ отдѣльности не могла выпирать такъ, чтобы заполнять собою все остальное. Эту тонкую сложность игры рутинеры принимали порой за недостатокъ силы и предпочитали Щепкину актеровъ, по-старинному рубившихъ съ плеча или не выходявшихъ за рамки условнаго трафарета. Въ этомъ мы и усматриваемъ доказательство того, что щепкинское творчество въ указанномъ отношеніи было новостью, составляло крупный шагъ впередъ. Зато зоркіе и чуткіе цѣнители тонкаго искусства понимали художественный замыселъ Щепкина и видѣли въ немъ высокую заслугу артиста.

Обратимся къ наиболее яркимъ примѣрамъ творчества Щепкина съ указанной точки зрѣнія.

Вотъ комедія Бѣлинскаго „Пятидесятилѣтній дядюшка или странная болѣзнь“. Пятидесятилѣтній дядюшка серьезно влюбляется въ свою 18-лѣтнюю воспитанницу, сердце которой уже отдано другому. Дядюшка борется съ своей страстью, страдаетъ отъ нея, но, наконецъ, великодушно устраиваетъ счастье воспитанницы съ любимымъ ею человекомъ, а самъ навсегда уѣзжаетъ на Кавказъ. Въ рецензій на игру Щепкина въ роли дядюшки въ „Репертуарѣ“ ¹⁾ находимъ любопытнѣйшее указаніе на замыселъ артиста. Легко было бы, разсуждаетъ рецензентъ, изобразить влюбленнаго дядюшку или съ комической стороны, или съ драматической, но „Щепкинъ задалъ себѣ трудную задачу *слить въ одномъ лицѣ двѣ стороны*“. Дядюшка въ исполненіи Щепкина былъ *то смѣшонъ, то трогателенъ*, и рецензентъ недоволенъ этимъ, находя, что въ игрѣ Щепкина была *двойственность*. Но *слить въ одномъ лицѣ двѣ (или болѣе, чѣмъ двѣ) стороны*—вѣдь это и была та за-

1) „Репертуаръ русск. театра“, 1839 г., VIII. Та же рецензія дословно въ „Галатеѣ“, 1839 г., № 6.

дача, которая служила для Щепкина путеводной звѣздой на всемъ пути его творческой работы!

Яркимъ образчикомъ углубленія авторскаго замысла можетъ служить игра Щепкина въ пьесѣ кн. Шаховскаго „Эзопъ у Ксанѳа“. Эзопъ купленъ въ рабы философомъ Ксанѳомъ. Мудрый Эзопъ насквозь видитъ ничтожество и глупость своихъ господъ, но, въ качествѣ раба, осмѣливается указывать имъ на ихъ недостатки не иначе, какъ иносказательно, въ формѣ басень. И вся роль Эзопа состоитъ въ томъ, что онъ каждую минуту говоритъ какую-нибудь басню — Крылова, Дмитріева, Хемницера и др. У автора это выходитъ весьма безвкусно. Пьеса превращена въ инсценировку какого-то декламационнаго вечера. И князь Шаховской самъ признавался, что единственной его цѣлью при написаніи этой пьесы было дать возможность артисту блеснуть искусной декламацией басень. Въ Петроградѣ роль Эзопа исполнялъ Брянскій, въ Москвѣ — Щепкинъ. Записные театралы отдавали предпочтеніе Брянскому, такъ какъ, по ихъ мнѣнію, Щепкинъ читалъ басни въ этой роли безъ той отдѣлки, какъ Брянскій. Такъ, рецензентъ *Сѣверной Пчелы* писалъ: „Щепкинъ не выполнилъ ожиданій нашихъ, представляя лицо Эзопа. Онъ игралъ недурно, но не показалъ искусства въ чтеніи басень, на которомъ *основанъ весь интересъ пьесы*, ибо въ ней нѣтъ ни завязки, ни развязки, ни характера, ни разговора. Г. Брянскій играетъ роль Эзопа несравненно лучше“ ¹⁾. Но вотъ что читаемъ у С. Т. Аксакова: ²⁾ „точно, нѣкоторыя басни Брянскій читалъ гораздо лучше; но уже во всемъ остальномъ не было сравненія: зритель не видѣлъ и не слышалъ въ немъ (т.-е. въ Брянскомъ), несмотря на покорную наружность, хитраго, тонкаго, лукаваго раба, кипящаго внутреннимъ негодованіемъ. А въ этомъ-то и былъ превосходень Щепкинъ“. Въ словахъ Аксакова и кроется вся разгадка новаторства Щепкина. Въ исполненіи Щепкина центръ тяжести пьесы оказался не тамъ, гдѣ его искали и рядовые зрители, и даже самъ авторъ. Искусство декламации при произнесеніи басень отошло совсѣмъ на задній планъ, ибо артисту-психологу гораздо важнѣе было освѣтить душевную драму раба,

¹⁾ *Сѣверная Пчела*, 1828 г., № 64.

²⁾ Разныя сочиненія, стр. 117—118.

столкновение въ немъ вынужденной внѣшней покорности съ кипящимъ въ его душѣ негодованіемъ на людскую неправду. Здѣсь выступала на сцену сложность души человѣческой и серьезная сторона человѣческихъ страданій, изъ этой сложности проистекающихъ! Аксаковъ замѣтилъ и оцѣнилъ это, а рядовой газетный рецензентъ того времени ничего не понялъ изъ того, что увидѣлъ, и написалъ въ своей рецензії по адресу Щепкина нѣчто въ родѣ: „а жаль, что незнакомъ ты съ нашимъ пѣтухомъ“.

Между тѣмъ Щепкинъ умѣлъ великолѣпно читать и басни, и въ данномъ случаѣ онъ лишь умышленно отодвигалъ декламацию на задній планъ. О чтеніи басенъ Щепкинымъ имѣется показаніе Вейнберга, который въ ранней юности былъ знакомъ съ Щепкинымъ. Изъ разсказа Вейнберга ¹⁾, убѣждаемся въ томъ, что и въ декламации, какъ и въ игрѣ, Щепкинъ прокладывалъ новые пути и опять въ томъ же направленіи психологической многогранности. „Читка Щепкина,—говоритъ Вейнбергъ,—была совершенно противоположна обычнымъ тогдашнимъ пріемамъ чтенія басенъ. Напримѣръ, въ „Воронъ и Лисица“ слова: „голубушка, какъ хороша, ну, что за шейка, что за глазки“, Щепкинъ произносилъ совсѣмъ не притворно-сладковато, какъ произносятъ всѣ, даже хорошіе чтецы, имѣя въ виду слова: „и говоритъ такъ сладко, чуть дыша“, а совсѣмъ особеннымъ, какимъ-то отрывистымъ плутоватымъ тономъ, въ которомъ слышалась и грубая лесть, и тайное презрительное, насмѣшливое отношеніе къ глупой воронѣ, и страхъ, что эта ложь можетъ обнаружиться прежде, чѣмъ цѣль въ видѣ сыра будетъ достигнута“.

Вѣдь это опять—выраженіе все того же принципа: много-сложности каждаго психическаго движенія!

Итакъ, эту многосложность психики Щепкинъ разрабатывалъ въ своемъ сценическомъ творествѣ въ трехъ направленіяхъ: во-первыхъ, онъ стремился освѣщать скрещиваніе въ одномъ психическомъ актѣ многихъ душевныхъ движеній; во-вторыхъ, онъ освѣщалъ конфликты противоположныхъ чувствъ; въ-третьихъ, онъ освѣщалъ разладъ между сокровенными чувствами и ихъ наружными изъясненіями. Въ любой крупной

1) „Ежегодн. Имп. театровъ“ 1894—95 гг. Прилож. 1.

роли Щепкина можно замѣтить работу надъ какой-либо изъ этихъ трехъ задачъ, если только онѣ заразы не выдвигались въ одной и той же роли.

Мы имѣемъ довольно отчетливое описаніе игры Щепкина въ роли Вальдорфа въ пьесѣ „Мирандолина“¹⁾. Старый брюзга и ненавистникъ женщинъ попадаетъ въ гостиницу, гдѣ кокетливая трактирщица увлекаетъ его въ сѣти своихъ чаръ. Вальдорфъ, сначала хмурый и насупленный, мало-по-малу теряетъ голову подъ вліяніемъ кокетства Мирандолины и, наконецъ, принимается ухаживать за нею.

И въ этой роли у Щепкина былъ соперникъ, которому многіе отдавали преимущество передъ Щепкинымъ. То былъ петербургскій актеръ Сосницкій. Въ чемъ же заключалась разница въ исполненіи названной роли обоими артистами?

Интересный отвѣтъ на этотъ вопросъ даетъ орловскій корреспондентъ „Репертуара“. „У Сосницкаго,—говоритъ онъ,—селадонство стараго волокиты доведено до какой-то правильной чистой обдѣлки, оно у Сосницкаго, если можно такъ выразиться, отработанныѣ“. Словомъ, Сосницкій законченнѣе Щепкина изображалъ приемы ухаживанія Вальдорфа за Мирандолиной въ моментъ его увлеченія послѣдней. И этого было достаточно, чтобы иные Сосницкаго поставили въ данной роли выше Щепкина. Но по любопытному указанію рецензента Щепкинъ просто выдвигалъ иную художественную задачу, понимая, что въ данномъ случаѣ дѣло состояло вовсе не въ томъ, чтобы изобразить образцоваго селадона, а въ томъ, чтобы показать селадона, только что переродившагося изъ брюзги. Этотъ процессъ перерожденія и заинтересовалъ Щепкина. Кокетливая Мирандолина играетъ съ Вальдорфомъ, какъ кошка съ мышью, то ободряетъ его кокетствомъ, то внезапно отталкиваетъ его, то снова увлекаетъ и такъ далѣе, и Вальдорфъ находится въ постоянномъ колебаніи; эту-то основную черту роли—постоянные колеблющіеся переходы брюзги въ селадона и селадона въ брюзгу—и освѣтилъ превосходно Щепкинъ, по отзыву рецензента. Сосницкій увлекался задачей возможно ярче представить одно опредѣленное положеніе: ухаживаніе

¹⁾ „Репертуаръ и Пантеонъ“, 1842 г., XIII. „Проѣздъ Щепкина черезъ Орелъ“.

обращеннаго женофоба за интересной кокеткой; Щепкинъ сейчас же углубился въ самый процессъ обращенія женофоба въ селадона и эту психологическую задачу сдѣлалъ центромъ своего исполненія.

На примѣръ роли Эзопа мы уже видѣли, какъ удавалось Щепкину освѣщать разладъ чувства съ внѣшнимъ его выраженіемъ. Совершенно ту же черту въ его игрѣ отмѣчаетъ рецензентъ *Сѣверной Пчелы* въ водевилѣ кн. Шаховскаго „Посященіе принца“. Щепкинъ изображалъ банкира, сердитаго на своего племянника, котораго онъ никогда не видалъ. Племянникъ является къ дядѣ подъ видомъ принца. Банкиръ принимаетъ высокую особу со всѣмъ почетомъ, при чемъ „низкіе поклоны и раболопные знаки уваженія перемежаются у него съ вспышками плохо скрываемой досады на племянника“. Здѣсь-то, по отзыву рецензента, развернулся во всемъ блескѣ талантъ Щепкина: „сія противоположность душевныхъ движеній съ наружными изъясненіями самаго высокаго почтенія“ какъ нельзя лучше была выражена Щепкинымъ ¹⁾.

Въ роли Арнольфа въ „Школѣ женщинъ“ Мольера Щепкинъ, очень любившій эту роль, приводилъ въ восхищеніе самыхъ строгихъ своихъ критиковъ. И по описаніямъ его игры въ этой роли можно видѣть, что и здѣсь онъ плѣнялъ зрителей сложностью и пестротой развѣтываемаго имъ психологическаго рисунка. Нѣкоторые актеры, пишетъ рецензентъ *Сѣверной Пчелы* ²⁾, дѣлаютъ изъ Арнольфа недалекаго простака, котораго легко одурачить. Щепкинъ выдвигалъ гораздо болѣе сложную и потому болѣе интересную концепцію. Его Арнольфъ былъ умный, образованный, пылкій человекъ, но чудакомъ, теоретикъ, желающій выполнить планъ, занимающій его воображеніе. „Въ переломѣ страстей, въ быстрыхъ переходахъ отъ гнѣва къ спокойствію, отъ радости къ отчаянію, отъ умиленія къ бѣшенству, онъ превзошелъ всѣ ожиданія; невозможно опредѣлить всѣхъ жестовъ и движеній Щепкина, это — сама натура въ пылу страстей“. Такъ писалъ рецензентъ, склонный вообще отмѣчать недостатки и пробѣлы въ игрѣ Щепкина. Въ другой

¹⁾ *Сѣверная Пчела*, 1828 г., № 71.

²⁾ *Ibid.*, 1828 г., № 63.

рецензії ¹⁾ находимъ болѣе подробное описаніе отдѣльныхъ моментовъ этой роли въ исполненіи Щепкина. Здѣсь любопытно отмѣтить одну особенность, опять-таки согласующуюся съ нашимъ опредѣленіемъ основной черты щепкинскаго реализма. Въ каждомъ важномъ пассажѣ роли Щепкинъ непременно осложнялъ выраженіе соответствующаго чувства извѣстнымъ придаткомъ сопутствующаго ему другого чувства, иногда смежнаго, иногда даже противоположнаго. Арнольдъ, уже мучимый ревностью, выпытываетъ у Агнесы, какъ она познакомилась съ Горасомъ, о чемъ они говорили и т. д. Цѣлая гамма ощущений пробѣгала при этомъ по лицу Арнольда-Щепкина: „страхъ узнать рѣшительный поступокъ любимаго предмета смѣнялся надеждой на скромность и на простоту Агнесы“. Арнольдъ узналъ, что Агнеса рѣшила бѣжать съ Горасомъ. Онъ даетъ исходъ бурному бѣшенству. Но вотъ пароксизмъ бѣшеннаго гнѣва спалъ, и Арнольдъ уже рефлектируетъ, „зачѣмъ ему тащиться въ модные мужья?“ и проситъ у Бога терпѣнья, свойственнаго другимъ мужьямъ. Это обращеніе Щепкинъ говорилъ съ душевнымъ огорченіемъ, но такъ, что въ немъ сейчасъ же начиналъ сквозить и другой оттѣнокъ: врожденная страсть къ эпиграммамъ. А когда въ концѣ Арнольдъ говоритъ Агнесѣ: „ну, помиримся же, шалунья, Богъ съ тобой“, — то, слушая Щепкина, нельзя было одновременно и не посмѣяться надъ влюбленнымъ старичкомъ, и не пожалѣть его: интонація Щепкина опять двоилась и отдѣвчала сразу нѣсколькими оттѣнками, вскрывая сложность изображаемаго переживанія.

Очень интересно замѣчаніе харьковскаго рецензента ²⁾ объ игрѣ Щепкина въ „Гарпагонъ“. Щепкинъ вовсе не изображалъ одну голую, такъ сказать, математически чистую страсть скупости. Онъ показывалъ въ Гарпагонѣ человѣка умнаго и даже добраго, способнаго пожалѣть о ближнемъ, даже готоваго помочь ему, *но только не деньгами*. Неправда ли при такой постановкѣ роли и самая страсть скупости, свойственная Гарпагону, должна была принять болѣе реальный, жизненный и въ то же время болѣе драматическій, ужасный характеръ? Пока-

¹⁾ Ibid., 1832 г., № 139.

²⁾ „Репертуаръ“, 1843 г., XI, „Харьковскій театръ“.

зывалась не *скупость*, — показывался *скупецъ*, которому доступны многія свѣтлыя человѣческія чувства, на фонѣ которыхъ только еще зловѣще сверкала страсть къ деньгамъ. Образъ въ одно и то же время выигрывалъ и въ психологической сложности, и въ реалистичности и въ силѣ драматизма.

Въ другомъ шедеврѣ Щепкина, въ роли матроса въ пьесѣ того же названія, которая восхищала Бѣлинскаго въ исполненіи Щепкина соединеніемъ комической и драматической стихіей, особенно великъ былъ Щепкинъ опять-таки въ такіе моменты, въ которые ему приходилось изображать скрещиваніе противоположныхъ чувствъ.

Матросъ послѣ долгаго отсутствія вернулся къ себѣ домой. Въ первомъ явленіи Щепкинъ удивительно трогательно выражалъ радость возвращенія на родину, соединенную съ тайною грустью при мысли, что, можетъ быть, его жены и дочери нѣтъ уже въ живыхъ. Но вотъ матросъ узнаетъ, что жена его жива и вышла за другого мужа. Щепкинъ-матросъ встрѣчаетъ это извѣстіе молчаливымъ, но дико-безумнымъ взглядомъ наполненныхъ слезами глазъ. Театральная зала замирала. Наступала жуткая тишина. Никто не смѣлъ прерывать ее рукоплесканіями. Истиннымъ торжествомъ искусства была сцена за завтракомъ, когда матросъ не смѣетъ объявить своего имени женѣ и дочери, которыя не узнаютъ его. Онъ хочетъ забыться и пьетъ вино. Воскликанія „вина, еще вина!“ звучали истинно трагически въ устахъ Щепкина. „Кажется, авторъ хотѣлъ, чтобы матросъ пилъ вино съ горя, безотчетно, но Щепкинъ, какъ истинный художникъ, нашелъ въ этой сценѣ глубокое драматическое значеніе“, и въ его устахъ въ этихъ восклицаніяхъ „еще вина!“ выражались и борьба любви къ дочери съ самоотверженнымъ рѣшеніемъ не смущать жену и дочь открытіемъ своего имени, и желаніе замаскировать передъ ними муки своей души наружной веселостью. Такъ сообщаетъ тотъ же умный чуткій и обстоятельный харьковскій рецензентъ въ описаніи харьковскихъ гастролей Щепкина.

Намъ остается теперь сказать нѣсколько словъ о двухъ крупнѣйшихъ созданіяхъ Щепкина; я разумѣю роли Фамусова и городничаго. Какъ уже приходилось указывать выше, эти роли привлекали къ себѣ Щепкина тѣмъ, что въ нихъ онъ на-

ходилъ богатый матеріалъ для упорной, продолжительной художественной разработки. И онъ игралъ эти роли всю жизнь, неустанно совершенствуя ихъ исполненіе. Не сразу вполнѣ овладѣлъ онъ этими ролями. Такъ, въ Фамусовѣ, судя по первымъ отзывамъ объ его игрѣ, Щепкинъ первоначально не схватилъ въ полной мѣрѣ всего того различія, которое отдѣляетъ грибоѣдовскіе типы отъ обличительныхъ комедій обычнаго тогдашняго репертуара. Въ первыя представленія „Горя отъ ума“ въ игрѣ Щепкина многое еще напоминало тѣ же пріемы, съ которыми ему приходилось изображать Богатоновыхъ и Транжириныхъ. Въ первыхъ рецензіяхъ *Сѣверной Пчелы* и *Телескопа* ¹⁾ отмѣчалось, что въ манерѣ щепкинскаго Фамусова замѣтно было немало „транжиринскаго“. Вѣроятно, подѣ этимъ разумѣлся тотъ налетъ нѣкоторой подчеркнутой условности, который былъ неотдѣлимъ отъ типовъ комедій Загоскина и кн. Шаховского. Однако, самъ Щепкинъ болѣе, чѣмъ кто-либо другой, понималъ, что въ Фамусовѣ онъ имѣетъ дѣло съ истинно-художественнымъ возсозданіемъ чисто-жизненнаго типа, для сценическаго воплощенія котораго требуется величайшая простота исполненія, величайшая реалистичность сценическихъ пріемовъ. И Щепкинъ, отъ представленія къ представленію, настойчивыми и увѣренными шагами шелъ къ достиженію этой цѣли.

Всѣ споры относительно желательнаго исполненія роли Фамусова со времени созданія „Горя отъ ума“ и вплоть до нашихъ дней, главнымъ образомъ, вращаются около вопроса: слѣдуетъ ли изображать Фамусова совершеннымъ бариномъ, величаво-внушительнымъ въ своей барственной спеси? На этомъ именно вопросѣ сосредоточивались и всѣ критики, писавшіе въ свое время объ исполненіи этой роли Щепкинымъ. Многіе упрекали Щепкина какъ разъ въ томъ, что въ его изображеніи Фамусову недостаетъ истинной барственности, т.-е. спокойной величавости увѣреннаго въ себѣ аристократа. Всѣ критики единодушно признавали игру Щепкина въ названной роли замѣчательной, яркой, исполненной характернѣйшихъ и интереснѣйшихъ оттѣнковъ. Важно имѣть въ виду, что по единодушному опять-таки отзыву всѣхъ критиковъ Щепкинъ не оставлялъ

¹⁾ *Телескопъ*, 1831 г., ч. V; *Сѣверная Пчела*, 1831 г., № 80.

безъ вниманія барственности Фамусова и отгѣнялъ ее въ своемъ исполненіи, но при этомъ иные критики находили только, что эта сторона роли у Щепкина выдвигалась недостаточно выпукло и перебивалась приемами, ей противорѣчащими. Такъ, въ *Телескопѣ* Щепкину дѣлался упрекъ въ томъ, что его Фамусовъ, при всей своей барственности, грѣшитъ подвижностью и суетливостью, между тѣмъ какъ, по замѣчанію рецензента *Телескопа*, Фамусовъ есть „олицетворенный типъ столбового барина, додремливающаго спокойно праздную свою жизнь, подъ шляпой съ плюмажемъ, въ ожиданіи камергерскаго ключа, за форелями и вистомъ“; отличительное свойство такихъ московскихъ баръ, читаемъ далѣе въ рецензіи *Телескопа*, „состоитъ въ *флегматической неподвижности*, считающейся доселѣ какъ бы одной изъ наслѣдственныхъ привилегій столбового дворянства...“, поэтому сценическое исполненіе Фамусова, по мнѣнію рецензента, „требуется *хладнокровія, такъ сказать, рыбаго*, но у Щепкина весь талантъ есть огонь; имъ согрѣваетъ онъ противъ своей воли бездушную фигуру Фамусова и это сообщаетъ ей совершенно не то выраженіе“. ¹⁾ Я нарочно дословно выписалъ слова рецензента, чтобы сразу показать, насколько самъ Щепкинъ лучше проникалъ въ сущность роли, нежели критики его исполненія. Какъ можно было приписывать *флегматичность* и *рыбье спокойствіе* тому Фамусову, о которомъ Чацкій замѣчаетъ: „какъ суетится, что за прыть!“

Разгадка заключается въ томъ, что Фамусовъ — вовсе не истый столпъ родовитаго барства, онъ *parvenu*, онъ баринъ, выслужившійся изъ Молчалиныхъ, потому-то онъ съ такимъ увлеченіемъ поетъ этому барству свои панегирики, потому-то его собственная барственность накладная, ненастоящая, и передъ какимъ-нибудь Скалозубомъ онъ суетится и лебезитъ уже совсѣмъ не съ барственной величественностью. Щепкинъ и ставилъ своей основной задачей при исполненіи роли Фамусова показать, какъ въ Фамусовѣ безпрестанно двоится и взаимно борется недавно благопріобрѣтенная барственность съ отнюдь не барскими замашками, оставшимися у него отъ начальнаго періода его карьеры.

¹⁾ *Телескопъ*, loc. cit.

Такъ, и здѣсь вмѣсто неподвижнаго изображенія застывшаго типа Щепкинъ выдвигалъ изображеніе конфликта разнородныхъ стихій душевной жизни своего героя. Душа любого человѣка—дробна, а не монолитна, и чѣмъ дробнѣе она, тѣмъ интереснѣе имѣть съ нею дѣло художнику сцены; эту основную свою художественную заповѣдь Щепкинъ сумѣлъ примѣнить и къ созданію роли Фамусова. Весь интересъ и вся трудность связанной съ исполненіемъ этой роли художественной задачи состояла именно въ томъ, чтобы сумѣть напасть на надлежащую пропорцію, въ которой соединялись въ Фамусовѣ накладка барственности и природное молчалинство. Въ поискахъ этой надлежащей пропорціи и состояла упорная работа Щепкина надъ данной ролью. Повидимому, вначалѣ онъ нѣсколько перепускалъ подобострастія на счетъ барственности и самъ сознавалъ это. Шубертъ передаетъ ¹⁾, что Щепкинъ говорилъ ей: въ „Фамусовѣ я недостаточно баринъ“, конечно, не въ томъ смыслѣ, какъ объ этомъ писалъ рецензентъ *Телескопа*. Но съ годами, все болѣе овладѣвая ролью, Щепкинъ достигъ въ значительной мѣрѣ гармоническаго сочетанія разнородныхъ элементовъ, изъ которыхъ слагался въ его исполненіи образъ Фамусова. Такъ заключаемъ мы на основаніи словъ компетентнаго цѣнителя г. Стаховича, видѣвшаго Щепкина въ этой роли уже въ послѣдніе годы жизни артиста. „Фамусовъ въ исполненіи Щепкина,—говоритъ Стаховичъ,—былъ далеко не аристократъ, да и могъ ли быть имъ управляющій казеннымъ мѣстомъ? Но барства и чванства много должно было быть въ родственникѣ Максима Петровича. Именно такимъ московскимъ бариномъ 20-хъ годовъ былъ въ этой роли Щепкинъ. Важнымъ сосредоточеннымъ былъ Щепкинъ даже во время ухаживанія съ Лизой, что онъ дѣлалъ съ легкимъ оттѣнкомъ галантности турецкаго паши, и съ лакеемъ въ душѣ Молчалинымъ и съ крѣпостными лакеями. Полная сдержанность при обращеніи съ дочерью и гостями. Любезенъ только съ однимъ Скалозубомъ. Превосходно велъ Щепкинъ сцены II акта съ Чацкимъ и Скалозубомъ... въ III дѣйствіи онъ тонко оттѣнялъ въ своей надутой любезности разныя категоріи гостей... въ обращеніяхъ къ Ча-

¹⁾ Шубертъ. Моя жизнь, стр. LV.

кому тонъ Щепкина былъ не только ирониченъ, а почти презрителенъ, постоянно слышалась ненависть къ противнику и его взглядамъ. При словахъ Чацкаго: „я сватаньемъ не угрожаю вамъ“, лицо Щепкина искажалось злобой. Въ IV дѣйствиіи Щепкинъ начиналъ спокойно говорить Софьѣ, „ну что, не видишь ты, что онъ съ ума сошелъ...“ и проч., потомъ вдругъ, вспоминая скандалъ, какъ бы подъ гнетомъ будущихъ сплетенъ наклонялъ Щепкинъ свою, еще недавно гордо поднятую голову, и изъ его груди вырвался вопль фамусовскихъ страданій: „Ахъ, Боже мой, что станетъ говорить княгиня Марья Алексѣвна“.

По указанію г. Стаховича ключомъ всей роли Фамусова въ исполненіи Щепкина было слово „съ кѣмъ“ въ IV дѣйствиіи:
„безстыдница, гдѣ, съ кѣмъ?“

Найди Фамусовъ Софью въ передней не съ Чацкимъ, а съ Скалозубомъ, и Фамусовъ прошелъ бы мимо, не замѣтивъ ¹⁾.

Левъ Поливановъ въ предисловіи къ своему переводу Расиновой „Гоэоліи“ далъ подробнѣйшее, можно сказать, протокольное описаніе игры Щепкина въ роли Фамусова въ послѣднемъ дѣйствиіи грибоѣдовской комедіи. Здѣсь описаны послѣдовательно каждый жестъ, каждая поза, каждая интонація Щепкина и для каждого стиха указано, на какомъ словѣ или на какихъ словахъ Щепкинъ дѣлалъ логическое удареніе и гдѣ онъ производилъ паузу, при чемъ отмѣчена даже относительная длительность той или иной паузы ²⁾. Такія описанія, разумѣется, въ высшей степени цѣнны для историка сценическаго искусства, и можно пожалѣть лишь о томъ, что ихъ такъ мало можно найти въ печатныхъ матеріалахъ. Общее заключеніе, которое выносится изъ внимательнаго разбора этого поливановскаго описанія, совершенно соотвѣтствуетъ тому, что мы сказали выше объ основномъ, руководящемъ принципѣ щепкинскаго сценическаго реализма. Щепкинъ и здѣсь всѣми пріемами своего исполненія выдвигалъ на первый планъ многогранность душевныхъ переживаній человѣка. Фамусовъ, выбѣжавъ въ переднюю на шумъ искать домовыхъ, очутился внезапно для себя въ самой

¹⁾ Стаховичъ. Ключки воспоминаній. Тутъ же—подробное описаніе исполненія Щепкинскимъ роли Утѣшительнаго въ „Игрокахъ“.

²⁾ „Гоэолія“. Трагедія Расина. Переводъ Льва Поливанова. М., 1892 г. Вводная статья: „Русскій Александрійскій стихъ“.

гущѣ семейнаго скандала. Окруженный Софьей, Чацкимъ, Лизой и швейцаромъ Филькой, Фамусовъ, именно въ силу столь разнороднаго своего окруженія, волнуется и мечетъ громаы гнѣва *сразу на нѣсколько ладовъ*, смотря по тому, къ какому изъ стоящихъ передъ нимъ четырехъ персонажей онъ обращается въ каждый отдѣльный моментъ. Какъ видно, изъ описанія Поливанова, Щепкинъ въ этомъ дѣйствии „Горя отъ ума“ видѣлъ сущность своей сценической задачи именно въ томъ, чтобы показать въ короткой сценѣ цѣлую гамму оттѣнковъ въ чувствѣ негодованія и гнѣва. Четыре челоуѣка стоятъ передъ Фамусовымъ, каждый изъ нихъ вызываетъ его гнѣвъ, но этотъ гнѣвъ въ одно и то же время получаетъ въ душѣ Фамусова четыре разновидности, настолько отличныхъ другъ отъ друга, что можно сказать, что душа Фамусова заразы дробится по четыремъ различнымъ чувствамъ. И тутъ-то Щепкинъ являлся въ своей настоящей стихіи, развертывая передъ зрителями легко и ярко сложнѣйшій психологическій узоръ; въ такомъ изображеніи сложной дробности психическихъ переживаній онъ именно и полагалъ коренную задачу сценическаго реализма.

Въ изображеніи Щепкина — на Софью Фамусовъ гнѣвался яростно, какъ на предательницу, которая выдала его головой передъ всѣми московскими Марьями Алексѣевнами; на Чацкаго онъ гнѣвался злобно-саркастически, какъ будто даже радуясь въ глубинѣ души тому, что этотъ заносчивый умникъ попался съ поличнымъ въ такой нехитрой продѣлкѣ и его можно просто выгнать изъ дома. Злобный сарказмъ при этомъ выражался, между прочимъ, въ томъ, что, отказывая Чацкому отъ дома, онъ облекалъ эту унизительную для Чацкаго операцію въ формы иронически-утонченной галантности, въ которой такъ и сквозило упоеніе своей местию. И на двухъ своихъ слугъ Фамусовъ-Щепкинъ гнѣвался, при этомъ, совершенно различно. Фильку онъ распекалъ издали, не переходя предѣловъ важнаго барина, который не приближается къ рабу самъ, а вотъ къ рабынѣ-Лизѣ баринъ привыкъ приближаться, а потому и здѣсь онъ схватываетъ ее за руку и сердится на нее съ оттѣнкомъ фамиллярности ¹⁾.

¹⁾ Нельзя не оцѣнить всей эстетической тонкости этихъ оттѣнковъ, опиравшихся на глубокое знаніе быта. Г. Станиславскій ввелъ тутъ пріемъ, яко-

Еще упорнѣе работалъ Щепкинъ надъ ролью Сквозника-Дмухановскаго, и, можетъ быть, еще блестяще были достигнутые имъ здѣсь результаты. По общему признанію эта роль явилась вершиной художественныхъ достижений Щепкина. Здѣсь основная художественная задача, которую ставилъ себѣ Щепкинъ, состояла въ томъ, чтобы въ самомъ униженіи, въ самой изступленной взволнованности городничаго, врасплохъ застигнутаго приѣздомъ мнимаго ревизора, дать почувствовать зрителю всю внушительную силу этого градоправителя, какъ бытового явленія тогдашней Россіи. Для достиженія этой цѣли артисту предстояло не только передать въ совершенствѣ отдѣльныя положенія, въ которыя городничій поставленъ авторомъ, но и войти въ плоть и кровь этого лица, нужно было изображеніе катастрофы, стряшейся надъ городничимъ, утвердить на основѣ эпической обрисовки его общаго образа. Послѣ перваго представленія „Ревизора“ Щепкинъ въ письмѣ къ Сосницкому призналъ, что онъ очень недоволенъ собой въ роли городничаго. Критика упрекала Щепкина, какъ, впрочемъ, и всѣхъ вообще исполнителей, въ скороговоркѣ, въ излишней нервозности и горячности.

По нѣкоторымъ указаніямъ въ письмахъ Гоголя къ Щепкину можно заключить, что прекрасно удававшаяся Щепкину катастрофическая сторона роли городничаго подавляла, закрывала собою ея эпическую сторону. Щепкину нужно было время, чтобы вжиться въ роль и стать ея полнымъ господиномъ. Мы имѣемъ рядъ отзывовъ, показывающихъ, что и въ этомъ случаѣ Щеп-

бы подчеркивающій бытовую сторону: когда Фамусовъ, въ изображеніи г. Станиславскаго, обращается къ Филькѣ, тотъ кидается барину въ ноги, а Фамусовъ ногой ударяетъ его по спинѣ. Это не только не эстетично съ внѣшней стороны, но и въ бытовомъ отношеніи гораздо менѣе правдиво, нежели приемы Щепкина, какъ это объяснено въ текстѣ. Вообще въ этой сценѣ совершенно не слѣдуетъ изображать Фамусова окончательно вышедшимъ изъ себя. Фамусовы вообще во всякихъ положеніяхъ въ концѣ-концовъ чувствуютъ силу на своей сторонѣ, потому что они сознаютъ, что имъ имѣть легіонъ. Только уже по уходѣ Чацкаго передъ умственными очами Фамусова встаетъ страшный призракъ общественной сплетни въ лицѣ княгини Марьи Алексѣвны. Это превосходно отгѣнено въ сценической традиціи, идущей отъ Щепкина. Хорошо освѣжать старыя традиціи, но это надо дѣлать, владея всѣми тѣми глубокими знаніями и быта, и души человѣческой, на которыхъ основывали свое творчество великіе старики.

кинъ въ концѣ-концовъ вышелъ побѣдителемъ въ такой мѣрѣ, что самые взыскательные критики Щепкина уже не могли себѣ представить Сквозника-Дмухановскаго иначе, какъ въ образѣ, созданномъ Щепкинымъ.

Такъ, въ некрологѣ Щепкина въ *Библиотекѣ для Чтенія* ¹⁾ читаемъ: „въ городничемъ Щепкинъ являлся высшимъ, идеальнымъ образомъ умнаго мошенника, огражденного всѣми гарантіями благонамѣренности и глубокимъ сознаніемъ своего officialнаго величія. То былъ героическій, величавый мошенникъ, одаренный государственной мудростью и удивительною находчивостью; этого-то гениальнаго плута со всѣмъ его синклитомъ представителей разныхъ отраслей государственнаго благоустройства дурачили вертопрахъ, глупый и пустой провѣзжій. Въ этой коллизіи виденъ былъ трагическій смыслъ, который, конечно, совершенно исчезаетъ, когда въ другомъ исполненіи городничій является передъ нами мелкимъ, пришибленнымъ и трусливымъ плутомъ“.

Въ статьѣ „Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ“, написанной близкой свидѣтельницей щепкинскаго творчества, читаемъ: „въ роли городничаго живая, но не суетливая игра Щепкина рисовала человѣка, глубоко увѣреннаго въ себѣ и своей смысленности, опытнаго и спокойнаго, привыкшаго властвовать въ своемъ міркѣ. Въ концѣ пьесы вы видите его обманутымъ, но не разбитымъ“.

Приведемъ, наконецъ, въ высшей степени важный отзывъ Аполлона Григорьева: ²⁾ „часто случалось мнѣ слышать различныя мнѣнія насчетъ выполненія Щепкинымъ роли городничаго, слышать, наприм., что вотъ въ такомъ-то мѣстѣ Щепкинъ слишкомъ суетится, въ другомъ—недостаточно проникнуть поразившимъ его ударомъ; часто самому мнѣ казалось это; но едва только пытался я представить себѣ, какъ могло быть иначе, и умственное представленіе сливалось подъ конецъ съ той же игрою Щепкина. Иные замѣчали, напр., что онъ съ слишкомъ большимъ жаромъ упрекаетъ себя за то, что далъ себя обмануть Хлестакову, онъ, тотъ самый городничій, который провелъ

¹⁾ *Библ. для Чтенія*, 1863 г., № 7. Журналъ этотъ издавался тогда П. Д. Боборыкинымъ.

²⁾ *Москвитянинъ*, 1852 г., апрѣль.

двухъ начальниковъ,—что энергія должна въ немъ исчезнуть при первомъ же разоблаченіи правды,—но пусть попытается другой артистъ выразить тутъ нравственное обезсиленіе вмѣсто порыва бѣшенства,—что же останется тогда для послѣдней сцены? Однимъ словомъ, намъ кажется, что до появленія новаго *геніальнаго* же таланта въ роли Сквозника-Дмухановскаго не отдѣлаться отъ образа, сложившагося подѣ вліяніемъ игры Щепкина. Въ немъ городничій какъ будто совсѣмъ живетъ передъ вами всей своей натурой, во всѣхъ своихъ привычкахъ... все живетъ тутъ и осязательно является передъ зрителями, что хотѣлъ сказать великій поэтъ—„лицемѣріе и преступность, и загрубѣлость нравственная, и злость человѣка, который, не прибѣгая къ недозволеннымъ закономъ пыткамъ, кормитъ купцовъ селедкой“. Къ этому надо прибавить, что Щепкинъ изображалъ при всемъ томъ городничаго не извергомъ рода человѣческаго, а обыкновеннымъ смертнымъ, *человѣкомъ*, а не звѣремъ, спокойно проявляющимъ свои пороки потому, что онъ въ глубинѣ души и не считаетъ ихъ за пороки, а принимаетъ за необходимую принадлежность нормальной жизни. „Иногда то, иногда другое,—продолжаетъ Ап. Григорьевъ,—удается лучше Щепкину, т.-е. выдается рѣзче и комичнѣе, но *цѣлостъ нравственнаго процесса* передаетъ онъ всегда одинаково вѣрно“.

На этомъ мы можемъ закончить наши примѣры. Только что подчеркнутыя слова Аполлона Григорьева какъ нельзя лучше обозначаютъ сущность сценическаго реализма Щепкина.

Изображая на сценѣ человѣческую душу во всей дробности и во всемъ многообразіи ея движеній, Щепкинъ въ то же время всегда связывалъ всѣ эти многообразія въ единый законченный психологическій рисунокъ, давалъ въ своемъ изображеніи то, что Аполлонъ Григорьевъ мѣтко называлъ *цѣлостью нравственнаго процесса*, иначе говоря, представлялъ зрителямъ со сцены живую человѣческую личность.

Именно въ этомъ, а не въ одной только „естественности“, т.-е. правдоподобности внѣшнихъ пріемовъ рѣчи, походки и жестикуляціи, состояло то новое слово сценическаго искусства, которое провозглашалъ Щепкинъ съ русской сцены своимъ творчествомъ.

Не трудно показать, что это новое слово являлось именно побѣдою сценическаго реализма.

Псевдоклассическая игра въ значительной мѣрѣ замѣняла изображеніе на сценѣ живыхъ лицъ изображеніемъ условныхъ схемъ. Романтическая игра изображала живого человѣка, но въ очень одностороннемъ освѣщеніи, она выдвигала лишь одну область человѣческой души, область бурныхъ, напряженныхъ, повышенныхъ страстей и въ увлеченіи этой задачей нерѣдко изображала такія страсти прямолинейно, какъ бы обособляя ихъ отъ всего остального строя душевной жизни человѣка. Игра реалистическая стремилась къ тому, чтобы ввести въ сферу сценическаго искусства изображеніе дѣйствительной жизни человѣческой души со всей той пестротой, дробностью и многосложностью каждаго душевнаго движенія, которое характеризуетъ въ дѣйствительности человѣческую психику. Для актера-реалиста каждое движеніе души изображаемаго имъ лица есть непремѣнно цѣлый пучокъ различныхъ психическихъ ингредиентов.

Въ краткой формулѣ я такъ обозначилъ бы различіе этихъ трехъ направленій сценическаго искусства. Сценическій ложноклассицизмъ *всегда* изображалъ людей такими, какими они *никогда* не бываютъ въ дѣйствительности. Сценическій романтизмъ *всегда* изображалъ людей, какими они *иногда* бываютъ въ дѣйствительности. Сценическій реализмъ стремится *всегда* изображать людей такими, какими они *всегда* бываютъ въ дѣйствительности. ¹⁾

¹⁾ Во избѣжаніе недоразумѣній считаю нужнымъ сдѣлать слѣдующую оговорку какъ къ этому мѣсту текста, такъ и ко всѣмъ предшествующимъ мѣстамъ, въ которыхъ идетъ рѣчь о ложноклассицизмѣ. Мнѣ извѣстно, что новѣйшіе изслѣдователи усматриваютъ въ творествѣ крупнѣйшихъ и талантливейшихъ представителей этого направленія болѣе тѣсныя связи съ окружавшей ихъ дѣйствительностью, нежели предполагалось ранѣе. Корнель и Расинъ выводили на сцену живыхъ представителей французской выложенной придворной знати ихъ поры. Однако ложноклассическая условность ихъ художественныхъ приемовъ состояла именно въ томъ, что они изображали французскими маркизами героевъ античной древности. Точно такъ же приемы сценической игры ложноклассического характера на Западѣ несомнѣнно имѣли точки соприкосновенія съ подлинными чертами народнаго языка и быта. Но въ текстѣ я вездѣ говорю о *русской вариации* ложноклассического сцениче-

Думается, что все сказанное выше въ достаточной мѣрѣ разбясняетъ, сколь велика была заслуга Щепкина въ утвержденіи реалистическаго направленія на русской сценѣ, понимаемаго въ только что указанномъ смыслѣ.

Нельзя закончить настоящаго очерка, не сказавъ нѣсколько словъ еще по одному вопросу. Я уже не разъ отмѣчалъ въ предшествующемъ изложеніи, что Щепкинъ встрѣтилъ холодно появленіе первыхъ пьесъ Островскаго.

Какъ же могло случиться, что основоположникъ русскаго сценическаго реализма не оцѣнилъ крупнѣйшаго послѣ Гоголя представителя русской реалистической драматургіи? Я думаю, что вопросъ этотъ сложенъ и во всякомъ случаѣ требуетъ осторожнаго изслѣдованія.

Нельзя не обратить здѣсь вниманія на нѣкоторыя привходящія обстоятельства, имѣвшія свое несомнѣнное значеніе. Во-первыхъ, Щепкинъ мало зналъ тотъ бытъ замоскворѣцкаго купечества, который былъ открытъ Островскимъ для міра искусства. А между тѣмъ Щепкинъ, какъ истинный реалистъ, могъ возводить въ перлъ созданія лишь то, съ чѣмъ онъ былъ знакомъ въ самой жизни. Во-вторыхъ, Щепкина охлаждалъ тотъ тенденціозный славянофильствующій шумъ, который поднимали тогда около Островскаго его поклонники съ Аполлономъ Григорьевымъ во главѣ. Этотъ шумъ сводился къ приподнято-ходульной идеализаціи „русской души“, въ сущности вовсе и не составлявшей органической стихіи творчества Островскаго, а навязывавшейся Островскому кружковой тенденціей, которой Щепкинъ не могъ сочувствовать ни въ качествѣ „западника“, ни въ качествѣ художника-реалиста. „Бѣдность не порокъ, да вѣдь и пьянство не добродѣтель“, говорилъ Щепкинъ по поводу Любима Торцова, и въ этихъ словахъ я нахожу именно протестъ не противъ реализма Островскаго, а противъ нѣкоторой идеализирующей тенденціи, которую Щепкинъ считалъ съ реализмомъ не совмѣстимой.

скаго искусства, съ которой именно и приходилось бороться Щепкину и совершенно уродливое отклоненіе которой отъ образовъ подлинной дѣйствительности ярко описано самимъ Щепкинымъ въ его „Запискахъ“ и въ его письмахъ.

Но за всѣмъ тѣмъ все-таки нельзя отрицать того, что съ творчествомъ Островскаго у Щепкина просто не было истиннаго духовнаго созвучія, какое было у другого великаго реалиста русской сцены: Прова Садовскаго. И здѣсь дѣйствовали уже не какія-либо случайныя условія, здѣсь дѣйствовала нѣкоторый общій законъ, наблюдаемый въ весьма различныхъ сферахъ творчества. Реформаторы-зачинатели вообще нерѣдко отрекаются отъ непосредственныхъ своихъ продолжателей. Объясняется это тѣмъ, что въ духовной организаціи реформаторовъ-зачинателей всегда остается нѣкоторая доля той самой старины, противъ которой они поднимаютъ свой вдохновенный мятежъ.

Это любопытное явленіе можно наблюдать не только въ сферѣ искусства. Вы можете наблюдать его и на примѣрѣ Лютера, и на примѣрѣ Петра Великаго. То же было и со Щепкинымъ.

Однако эта особенность реформаторовъ-зачинателей не мѣшаетъ и общественному мнѣнію, и историкамъ признавать главными выразителями реформаціоннаго теченія именно ихъ, а не болѣе прямолинейныхъ и болѣе послѣдовательныхъ ихъ продолжателей. Лютеръ отрекался отъ болѣе, нежели онъ, рѣшительныхъ вождей реформаціи, но и реформаторомъ по преимуществу исторія признаетъ именно Лютера, а не этихъ болѣе рѣшительныхъ вождей. Почему? Да именно по той причинѣ, что Лютеръ пережилъ разрывъ со стариною въ глубинѣ собственной души; въ лицѣ старыхъ авторитетовъ онъ ниспровергалъ свои собственныя первоначальныя вѣрованія, тщету которыхъ онъ созналъ въ себѣ самомъ. Борьба съ прежними авторитетами была для него личной душевной драмой, и потому онъ внесъ въ эту борьбу ту драматическую страстность, которая именно и сообщила его реформаторской работѣ все захватывающую силу, отразившую въ себѣ сущность тогдашняго мірового мятежа противъ старины. Послѣдователи и продолжатели Лютера сразу воспитались подъ знакомъ новыхъ вѣяній, потому они были смѣлѣе и рѣшительнѣе Лютера въ своихъ конечныхъ выводахъ и свободнѣе его отъ пережитковъ бывшихъ традицій. Но истиннымъ мятежникомъ противъ старины является не тотъ, кто съ этой стариною никогда лично и не

соприкасался, а тотъ, кто самъ нѣкогда носилъ ея иго и свергнулъ его величайшимъ усиленъ своей воли и своего прозрѣнія въ будущія судьбы человѣчества.

Вотъ эти же соображенія должны быть примѣнены и къ сопоставленію роли Щепкина и Садовскаго въ исторіи реалистической реформы русскаго сценическаго искусства. Садовскій пошелъ дальше Щепкина по этому пути, потому что традиціи бывшихъ временъ были знакомы Садовскому лишь какъ историческое воспоминаніе. Садовскій прямо началъ съ Гоголя, и потому ему было легко цѣликомъ воспріять и Островскаго.

Щепкинъ началъ съ Загоскина, съ Шаховскаго, съ мелодраматической сценической условности. Переходъ къ Гоголю и къ сценическому реализму былъ для Щепкина великой побѣдой надъ самимъ собой. Потому воспріять Островскаго было для него уже менѣе доступно. Но именно эта побѣда надъ самимъ собой и поставила Щепкина въ положеніе одного изъ тѣхъ реформаторовъ-зачинателей, съ именами которыхъ исторія соединяетъ величайшіе перевороты во всѣхъ сферахъ человѣческаго существованія. Садовскій пошелъ дальше Щепкина, но все-таки не будь предварительно этого великаго щепкинскаго мятежа противъ сценической старины во имя художественной правды, то не появился бы и реализмъ Садовскаго, точно такъ же, какъ безъ Гоголя невозможенъ былъ бы и Островскій.

Исторія русской сцены и должна признать Щепкина Люте-ромъ русскаго театра. Со всей мощью своихъ духовныхъ силъ онъ бросилъ вызовъ театральной средневѣковщинѣ, освободилъ русскую сцену отъ ея поработавшихъ путей и открылъ русскимъ актерамъ широкую дорогу къ истинной красотѣ и творческой свободѣ. Природа надѣлила Щепкина всѣми данными, необходимыми для такого подвига: тонкій аналитическій умъ, глубоко чувствующее сердце и пламенная сила вдохновенія, соразмѣрно соединенные другъ съ другомъ,—вотъ что такое былъ Щепкинъ, какъ творецъ сценическихъ образовъ.



ОГЛАВЛЕНИЕ.

Вступленіе	Стр. 3—6
----------------------	-------------

Часть I Жизнь.

Глава I. Путь къ сценѣ	9
Глава II. Щепкинъ на провинціальныхъ сценахъ	20
Глава III. Щепкинъ въ Москвѣ	27

Часть II. Творчество.

Глава I. Репертуаръ	61
Глава II. Борьба за естественность внѣшнихъ пріемовъ игры	72
Глава III. Элементы творчества Щепкина	89
Глава IV. Основной мотивъ щепкинскаго реализма . . .	106

601



